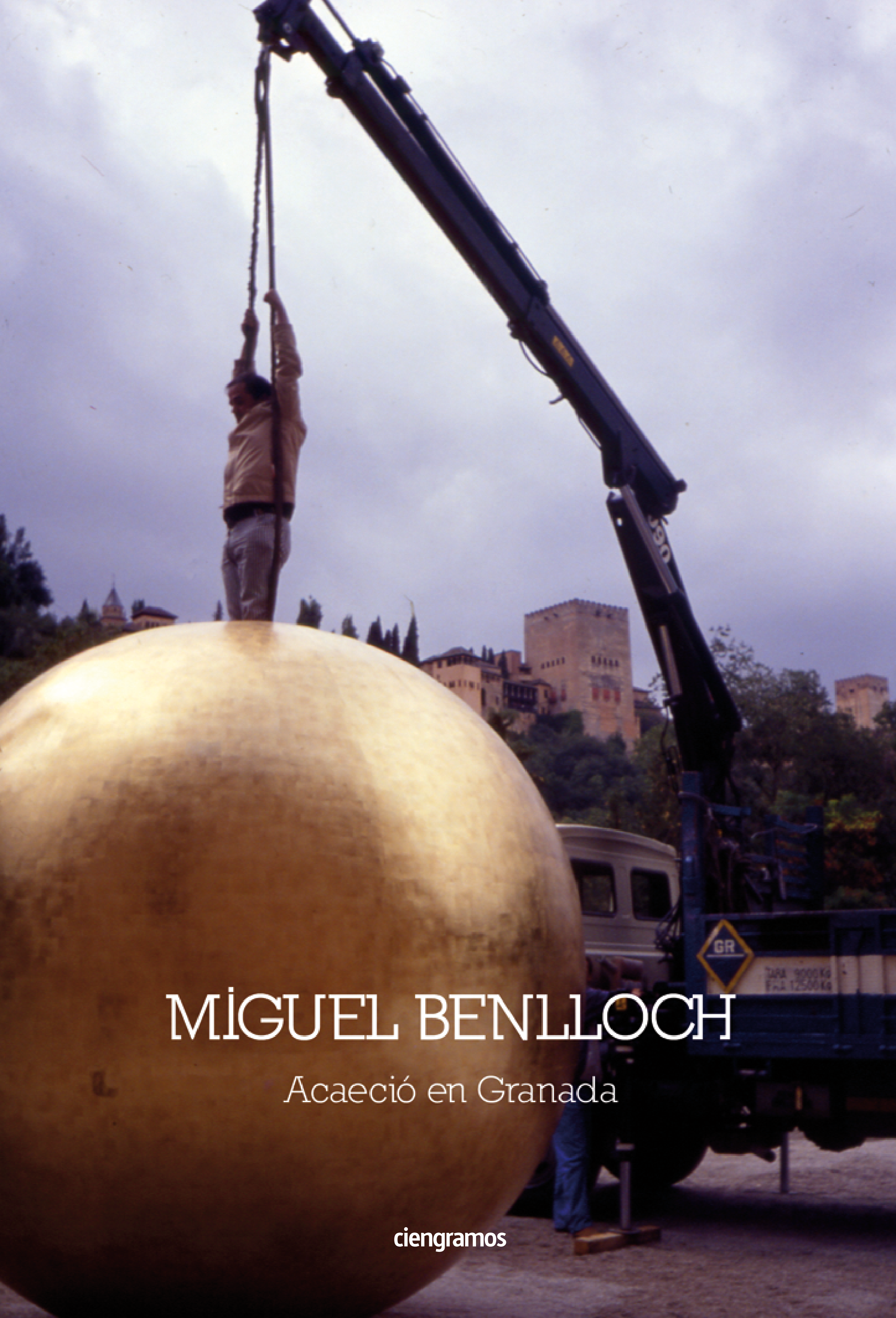


MIGUEL BENLLOCH

Acaeció en Granada

ciengramos

MIGUEL BENLLOCH

ACAECIÓ EN GRANADA

ciengramos



A BNV y a mis herman+s

Querido Miguel,
hace ahora algo más de veinte años que escribimos el texto de valoración de nuestro primer proyecto, *Plus Ultra*, iniciado tras la breve pero intensa relación de trabajo en la producción de *Samson* -la obra de Chris Burden que tanto revuelo levantó en el Círculo de Bellas Artes- para la exposición *El sueño imperativo*, cuyo montaje asumió BNV producciones, fundada por ti y Joaquín Vázquez tres años antes, en el 88, en Granada, según me contaste ante una bandeja de pasteles la primera vez que nos vimos. Recuerdo charlar de vuestra vinculación con un grupo de creadores y poetas, quienes más tarde serían conocidos en el contexto de la creación poética en el Estado español como "poesía de la experiencia", de la revista *Olvidos de Granada* y de la agitación y efectos que produjo en la ciudad en los años 80; después supe que en sus páginas escribiste el artículo "Placeres prohibidos", precedido por una cita de Cernuda y donde ya entonces te posicionabas ante el control estatal y la codificación sobre la vida sexual y afectos de los individuos, ante los mecanismos del poder que no solo se ejercen por medio de la ideología sino del dominio de los cuerpos; "el cuerpo es una realidad biopolítica", había expresado en la década anterior Foucault, al que todavía no habías leído.

El testigo de la revista, si bien a diferente escala, lo había tomado en aquellos momentos de nuestra conversación *La Fábrica del Sur*, dirigida por Mariano Maresca y con la producción a cargo de BNV; desde entonces, nos fuimos reconociendo en maneras de entender la esfera cultural común y en cosas de la vida cotidiana; al padre de Mariano, nacido en Almería al igual que yo, lo vi muchas veces en casa de mi abuelo, y un hermano mayor venía por mi casa a pasar consulta con mi padre; sí, nuestros padres eran médicos, por lo que cuando leo tu *Pregón de la Feria de Loja* podría hacer mías algunas

vivencias que describes en torno a tu casa donde también estaba la consulta de tu padre, formas de vida en pequeñas poblaciones andaluzas a finales de los 50; Mariano escribió sobre la memoria en un texto de presentación, *La fragilidad de la historia*, encargado para el catálogo *Intervenciones*, una de las publicaciones del proyecto *Plus Ultra*, fruto de la invitación que Juan Cañavate -vinculado a ese grupo de agitación de Granada y responsable del programa de exposiciones del Pabellón de Andalucía en Expo´92- os hizo para que presentarais una propuesta expositiva; pocos meses después de inaugurar la última intervención escribimos esa valoración para *La Situación: Encuentros-Cuenca-Arte Español*, en la primavera del 93:

> [...] Se trataba de operar desde y con la periferia, de contextualizar la propuesta en la realidad andaluza, de reescribir el *site-specific* y el *public art* para desaprender o reaprender conceptos aprendidos sobre el contexto, el proceso y lo público; de rastrear a través de la producción de la obra artística modos de pensar la sociedad de acuerdo al lugar y momento histórico en el que trabajábamos -la celebración oficial de los 500 años del "descubrimiento" (sin comillas). El intento de alejarnos y expandirnos más allá -de ahí el título- del espacio de celebración -al consistir la invitación en proponer una muestra para la sala de exposiciones del Pabellón de Andalucía, adscrito a la Consejería de Presidencia de la Junta-, de abandonar lugares comunes y buscar estancias de encuentro y conocimiento por medio de diversas vías de investigación, implicaba el peligro de fracasar en algunos objetivos. En la experiencia para llevarlos a cabo nos empeñamos. El riesgo nos impulsó a trabajar en las "grietas" a nuestro alcance, y a hendir otras. La ocupación de dichas grietas la habitamos no como la conquista de un espacio de poder sino como un espacio de derecho, aun siendo conscientes de que ello podía comportar la legitimación de una nueva figura de autoridad. [...] Las relaciones con la Institución patrocinadora, y con todas las que colaboraron -principalmente áreas de cultura de Diputaciones y Ayuntamientos de las ocho provincias- pueden ser definidas como "tensas" ante la lógica dificultad de una negociación rigurosa para sacar adelante un proyecto que no estaba en el horizonte oficial. En su día nos preguntamos por

las razones de la Institución para aceptarlo, tras un periodo en el que un Director General de la Consejería de Cultura lo puso en entredicho; quizás se debiera al coyuntural afán de enrolarse al carro de lo internacional, que había marcado las políticas culturales en materia de arte contemporáneo en la década del 80, o a la posibilidad de instrumentalizarlo en su beneficio debido a la presión que las instituciones provinciales ejercían sobre el poder político de la capital de la autonomía, por la discrepancia ante el protagonismo de Sevilla en el evento celebratorio y los privilegios de ese liderazgo; y la colaboración, entusiasta en muchos casos, de las pequeñas entidades podía deberse a sentirse participantes en la celebración, aun puesta en cuestión, y no meros espectadores. Toda una paradoja. [...] La metodología empleada, en cuanto al necesario conocimiento del contexto histórico y sociocultural de los lugares a intervenir por los artistas invitados, hizo que, desde un principio, el cuerpo social fuera material de trabajo. [...] Desmontado el chiringuito (la ocupación de los espacios estaba pactada efímera), nos preguntamos si las obras de arte habrían repercutido en la comunidad donde se habían presentado y si debíamos esperar una respuesta de la audiencia. Solo alcanzamos a responder que quizás correspondería a los ciudadanos que se sintieron interpelados por las obras, y a los responsables de los espacios públicos intervenidos, ser los sujetos de otro posible viaje de vuelta si se consideraba el nuestro de ida. [...] Creemos que el proyecto ha propiciado polemizar sobre una línea que vira hacia lo espectacular en ciertos programas de artes plásticas, además de la posibilidad de una producción propia desde donde diversificar los fondos públicos. *Plus Ultra* nos enseña los límites de lo posible, y el territorio ganado nos plantea qué otros ensayos son posibles a partir de la multiplicación e interrelación de artistas+crítica+producción+instituciones.

Para preparar las producciones de *Plus Ultra* en Granada -la exposición *Tierra de Nadie* y la intervención de James Lee Byars- comencé a transitar por tu casa; recuerdo mi sorpresa ante la mesa del comedor ocupada por lo que consideré una instalación, y permanente como comprobé a la hora de comer, aunque no estuvieras muy cercano a

ese término y a su traducción en el mundo del arte; entretanto, fui conociendo facetas tuyas, y un día escribí:

> [...] Imagina que el regajo de agua de un río histórico en la España musulmana, que pasa por delante de su casa, podría ser el Nilo, y hace de la mesa de su comedor *La selva* o museo imaginario habitado por tritones, fósiles, elefantes miniatura, canicas, cuarzos, píldoras azules, naranjas disecadas, escarabajos egipcios, botones y guerrilleros de plomo guardianes de los tesoros, sin faltar el tarzán musculado que desde lo alto de un aparador contempla y vela un mapa del caos, del universo desbordado por los márgenes del tablero, en el límite de lo real y del sueño de experiencias por explorar.

Una de esas experiencias llegó con la primera visita de Byars en septiembre del 91, que cuentas en el texto *Acaeció en Granada*, a lo que poco más puedo añadir a no ser lo que le gustaban los boquerones y las berenjenas fritas de Casa Julio, en cuyo urinario te fotografié en pose acorde con su apariencia de hornacina sagrada [Cuando me viene a la cabeza esa imagen convertida en obra, *Mingioratorio*, me sale hacerte una broma: no competías en gestos y actos con Byars sino que apuntabas maneras]; el bar estaba en uno de los aledaños de Plaza Nueva, donde tantos helados de La Perla tomé en mi infancia cuando mi padre me envío a casa de mis tíos para combatir con un clima seco mi asma. También podría añadir que el primer día Byars ya improvisó una performance, repartiendo entre todos nosotros esos papelitos plegados con micrografías o jeroglíficos que siempre llevaba encima, sacados del refajo de una especie de pantalón-falda, mientras tomábamos unas cervezas con unas tapas de jamón en La Trastienda, en la Plaza de Cuchilleros, antes tienda de ultramarinos de Fernando y Concha, vecinos de mis tíos; ahora su hija, a cargo del nuevo uso del local, me reconocía y se reía con los trucos y charlatanería (acusado de ella tantas veces) de ese hombre con un inmenso sombrero y una cinta negra que le tapaba la frente y parte de los ojos, lo suficiente para dejar entrever su mirada pícara, casi de niño travieso; gestos, entre otros, como bautizar a Beatriz Poncela con el nombre de Hocus Pocus ocasionó tales excedentes de magia -de acorde a la naturaleza inmaterial de su práctica artística- que aun hoy nos alcanza; la acción era más extraordinaria que la

estética, por paradójico que suene, llenando el espacio -él, maestro del vacío- con preguntas sin respuesta sino en el tiempo del acto que estábamos viviendo. Aquella noche Byars creó una nueva cronología en cada particular instante, al igual que a la mañana siguiente en la performance en el Palacio Dar-Al-Horra, narrada con detalle en tu texto, y a la que nos acompañó Kevin Power, que por entonces escribía un texto sobre Byars y aprovechó su visita a Granada para conversar con él; esa misma tarde nos hizo partícipes de otra performance formándonos en un corro, y poniéndonos a dar vueltas en un círculo concéntrico al del patio del Palacio de Carlos V e invitándonos con un gesto a entonar ese otro círculo revelado en Granada, la O; el pensamiento budista "anuncia la perfección hasta que aparezca" condensa lo vivido; el monje zen y el dandy concurrían en su figura. Recientemente, Maria Gilissen me contaba sobre la identificación de los nombres con las personas que los portan en relación al de su marido, Broodthaers, y al del amigo de ambos, Byars, que hacía honor al suyo con un menester compulsivo de comprar hasta la menor bagatela incluso cuando no tenía dinero, lo que provocaba el despliegue de toda su seducción para que le mercadearan los objetos del deseo.

Sobre el deseo, y el despertar del mismo en tu infancia, escribes en el Pregón mencionado; sobre la fascinación que nos producen ciertas cosas o situaciones, y cómo vamos descubriendo su significado social o el dolor o gozo que nos imprimen en el cuerpo, y nuestra posición ante ello; *Tengo Tiempo*, tu primera acción en escenarios fuera del Cutre Chou, en un bar de Mollá con motivo del 40 cumpleaños de Miquel Bargalló (como tú, él era del 54), fue una plena declaración de "lo personal es político"; el inicio de una reflexión continuada hasta hoy, al cuestionar la construcción de una identidad fija y abrirla al desorden como el mapa del caos de tu mesa del comedor; una muestra de la exigencia de desvelar lo escondido, y de la inquietud de ser visto desde el paradigma binario de la sexualidad que construye identidades normativas. En un mantra silencioso, en el ritual íntimo de desvestirte quieres contar quién has sido, quién eres, a partir de las capas de ropas que te han vestido y tapado:

> [...] Con ellas hablo de cómo los otros me llegan, cómo me ven, cómo piensan que yo me veo, cómo me construyen,

ropas que comunican el tiempo vivido, ropas para secar el cuerpo, para abrigarlo, para desearlo, ropas que han hecho para mí desde el amor, ropas identitarias que me acercan al otro, ropas para tapar las manos, para cubrir la cabeza, ropas llamadas masculinas, ropas llamadas femeninas y con las que en su uso desde la masculinidad, con la que fui nombrado en el origen, rompo la distancia de la construcción opresiva de los géneros, marco nuevos territorios por donde transitar la vida, desdibujo la identidad que me fue dada. En ese acto de caminar por la vida vivida intento recrearme, ponerme en otra situación de la que estaba antes de accionar.

Ropas dadas o compradas o recombinadas desprendiendo significados al caer al suelo; el chaquetón, el sombrero, los guantes rojos de Pepa, el albornoz, el sombrero de paja, los guantes blancos, el gorro egipcio, la chilaba, los guantes negros, el pantalón negro, la camisa de Marino y Juan Antonio, el chaleco de María José, el pantalón de pana, la camisa de franela, los guantes malva de Mati, el cinturón, el pantalón de rayas, la camisa de hormigas de Juan Carlos, la camiseta *Plus Ultra*, el pantalón beige, los guantes naranja, el minipull de colores, la mini falda de lentejuelas; hasta quedar desnudo, agacharte y coger del suelo una sábana doblada que despliegas en un movimiento circular vistiendo tu cuerpo con las dos palabras estampadas sobre el blanco de la tela, TENGO TIEMPO; el ritual de desnudarte lo rehaces en el bar Planta Baja para otros amigos, y en The Kitchen para otros públicos, ante los que te presenta Federico Guzmán, que vivía entonces en Nueva York y hacía de maestro de ceremonias en las actividades programadas para la difusión de la publicación *Promotional Copy*, editada por Robin Khan; en esta actuación, tres palabras cubren tu cuerpo desnudo, I HAVE TIME; documentada en vídeo, exhibes influencias cercanas en los cartones finales del mismo:

Joaquín Vázquez porque nunca se desnudó. Cutre Chou que me subió a los escenarios. Mar Villaespesa que habla de los límites. Juan Antonio Peinado con el que soy parejo en el disfraz, la evocación y el atrevimiento. Marino Martín que siempre puso espacios de por medio. Juan Carlos Rescalvo que me ayudó a querer más mi cuerpo junto al suyo. Alicia Pinteño y Esther Regueira que me ayudaron a seguir junto a otras gene-

> raciones. Fede Guzmán que habla del tiempo y sus espacios de contención. Pepe Espaliú que se desnudó girando en un árbol. Rogelio López Cuenca que me dio confianza en las palabras y su representación. Loncho Gil que actúa sobre la piel. María José Belbel con quien bailé desnudo por primera vez. Los esqueletos y fantasmas de Pedro G. Romero. James Lee Byars que me introdujo en la esfera y me enseñó la materialidad del sonido. Agradecimientos a Juan Carlos y a Victoria Gil.

Reescribes tu tiempo desde los otros en los que te reconoces -aunque no conocieras que La Ribot, en el 91, apareció en escena, en *Socorro! Gloria!*, con capas de ropa que se va quitando hasta quedar desnuda- y escribes en un cartón inicial:

> Acción sobre el cuerpo como contenedor de tiempo en transformación y relación con el exterior. Absorción del tiempo en los espacios. El cuerpo como objeto y sujeto cultural utilizando la ropa como rito y muestra de la permeabilidad del pensamiento exterior, como piel mudable continua que devuelve a nuevos presentes que se acumulan en la memoria de uno y del entorno. *Tengo Tiempo* responde al futuro continuo que se habla presente situado entre la elección y la arbitrariedad. La no definición sobre el sexo y el género y su relación con lo espiritual.

Por entonces creamos la asociación cultural Carta de Ajuste, brazo artístico, o armado, de BNV, proyectando actividades e iniciando una línea de publicaciones con una primera y única (por causas varias no fue viable la continuidad de la asociación más allá de los primeros años). Si bien, eventualmente, habéis seguido con actividades en el local de BNV, escenario de los TipoTopoTropos *BNV 20 años. Seguimos lejos de la cumbre* y *BNV manos a la obra*, por lo que representa en tu día a día de la producción cultural -también en el de tus socios Alicia y Joaquín; entre esas actividades, la proyección, en el 99, de las películas de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo y Refutaciones de todos los juicios, a favor y en contra, que han sido suscitados hasta la fecha sobre la sociedad del espectáculo*, o el año pasado la presentación, por parte de Bulegoa, de *18 fotografías y 18 historias: quinta parada de Performance in Resistance de Isidoro Valcárcel Medi-*

na, a través de 18 relatos en un viaje por 7 ciudades. La singular publicación de Carta de Ajuste fue la traducción al castellano de *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone* de Hakim Bey, por Guadalupe Sordo, pseudónimo de Federico Guzmán y amigo de Bey, editada en colaboración con Talasa, todo un destello literario mientras esperamos la revolución [Uno de tus primeros pequeños artefactos, de color plateado y tintes rojos con un bajorrelieve de Lenin, aun apuntando cierta nostalgia en el título, *La revolución apagada*, al incorporarle en el circuito escultórico unos condensadores eléctricos, entreabre la capacidad de descargar en algún instante la energía almacenada].

La primera temporada de Carta de Ajuste trabajamos en coproducción con el bar Planta Baja -los anales dicen que representa por méritos propios a la Granada moderna ochentena- donde cuatro años antes mostraste la instalación *Clínicamente vivos* con mobiliario e instrumental de la consulta de tu padre; teníamos el objetivo de abrazar colaboraciones y originar espacios experimentales. En el primer folleto editado escribimos:

> Carta de Ajuste se puede leer como fin, pero no un fin en el sentido de lo acabado sino en el sentido de lo próximo a aparecer. Un espacio para conectar dos o más puntos. Un espacio bisagra o como el que sueñan los aborígenes, que no atinan a imaginar el territorio sino como una red intercomunicada de líneas o caminos de paso; o como el del viajero que más que organizar sus itinerarios los sueña por los frágiles y permeables terrenos fronterizos.
> Carta de Ajuste sintoniza con el concepto de arte más allá de su espacio programado; busca vías hacia otros lugares y procura, con pequeños gestos, multiplicar los centros y los espacios posibles a ocupar. Es un espacio de producción y distribución que participa de la onda de un espíritu errante y situacionista, como el de producir espacios para situaciones y modelos experimentales de posibles modos de transformación de la ciudad, y de polemizar contra la esterilidad y la opresión del sistema regulador.
> Carta de Ajuste dibuja para la temporada 1994 un mapa no definido por los intereses o violencia geopolítica sino por la violenta necesidad de inventar territorios, en continua trans-

> formación, pendientes. Para descubrir significados y expandirlos en un recorrido tanto por la producción artística contemporánea como por la realidad cotidiana, y en relación con el contexto andaluz donde se presenta. Trazos o hilos conductores cargados de energía para crear un posible marco o cuerpo social donde se generen las condiciones para la exploración de la identidad y diversidad.
> Carta de Ajuste narra cómo los silencios, las identidades ocultas, la censura, los desplazamientos, la violencia, la sociedad del espectáculo, la emigración, la opresión, el sida, la xenofobia, los fundamentalismos, las guerras que prosperan en los Balcanes o en África… afectan a nuestras vidas y al terreno del arte o la cultura donde operamos. Si hay una respuesta a ello, o al menos una capacidad de respuesta, creemos que pasa por interrumpir la emisión, cortocircuitar la historia oficial, infiltrarse o crear una metarealidad transgresiva que funcione como una bomba de relojería: la imagen y la palabra como acto crítico.

Programamos desde *Rock my Religion*, el vídeo documental de Dan Graham, a *Fla-Co-Men*, los vídeos caseros de Pedro G. Romero que indagaban en la figura legendaria del cantaor El Bizco Amate, pasando por Chano Lobato que se echó muy buenos cantes además de contar entre tanguillo y tanguillo chascarrillos gaditanos, o *Emak, Bakia, Baita* que en su primera actuación fuera de Euskadi presentó *El avestruz*, del repertorio "Lecciones", recitado por Bernardo Atxaga con el acompañamiento musical de Ruper Ordarika [A la mañana siguiente Bernardo extendió su espléndida oralidad en el paseo por el Albayzín, ya con síntomas del deterioro urbano que hoy en día moviliza a vecinos y colectivos en un ejercicio cívico y diagnóstico participativo de las perjudiciales tramas entre capital y territorio, con el fin de sortear la continua destrucción de comunidad].

La temporada siguiente editamos un segundo folleto en cuya escritura te implicaste en gran medida:

> Entendemos el arte como un lenguaje no codificado que busca perturbar la realidad de nuestro tiempo. Creemos en el arte como un vehículo útil para traspasar límites y diluir

fronteras, con capacidad para establecer diálogo en medio de la biodiversidad y sus conflictos. Queremos favorecer la creación de una red de escuchas a través de una multiplicidad de ondas, queremos oír y ser escuchados. Operamos en los cruces que se producen entre el frío y el calor... Nuestra brújula carece de un norte imantado. Conocimos a una mujer de unos 60 años, practicaba curaciones. Nunca esperaba nada a cambio, tampoco garantizaba la curación. Afirmar que tenía poderes era entrar en el terreno de la creencia y alejarse de lo que comúnmente denominamos razón. Existe un lugar para la creencia, para adoptar una posición sobre lo espiritual. Es razonable adentrarse en lo que está en nosotros formulado de forma imprecisa, no accesible desde el terreno de la lógica, un territorio al que no se puede acceder desde los lenguajes conocidos. Decir esto pasa por el reconocimiento de la posibilidad de acceder a nuevas vías de conocimiento, a la práctica de la tolerancia como norma de convivencia y estímulo para no rechazar lo que no está dicho en nosotros. También al reconocimiento de que los juegos de la lógica se pueden relacionar con juegos poéticos para desvelar presencias visibles. La creencia no debe tener una posición estática, sino ser un camino y una razón para acceder a lugares no reconocidos donde viven dormidas soluciones no visibles aún. Deseamos contribuir a la expansión de un pensamiento poliédrico que actúe sobre nosotros mismos, abierto a la diferencia y al reconocimiento de lo extraño.

Seguimos con la programación, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla -un ciclo de cine y vídeo, *Vagamundo: Reflexiones sobre el exilio*, coelaborado con Corinne Diserens y en coproducción con la Filmoteca de Andalucía dirigida entonces por José Luis Chacón; en el Teatro Duque de Sevilla -*La línea de Baba* de la compañía El gusano impasible del amigo performancero Ramón Colomina junto a Silvia Genovés y Marina Oroza; o en el Espárrago Rock -*Is it my body?*, un programa de vídeos relacionados con la música y el cuerpo, y un fanzine realizado con Maria José Belbel:

La consolidación en los años 70 del vídeo y la performance como nuevas formas de expresión ha facilitado, en las dos

> últimas décadas, las variadas colaboraciones entre artistas plásticos y músicos en el siglo XX. Los vídeos de Glenn Branca o las performances de Mike Kelly con Sonic Youth son ejemplos, desde finales de los años 80, de la indagación de la cultura popular elaborada por el neo-conceptual. El pop, el flamenco, el hardcore o el punk rock están siendo recontextualizados y resemantizados por artistas plásticos. En el rock y en la práctica del vídeo el enunciado del cuerpo es tema y parte de un discurso narrativo que describe una crisis de definición y auto-representación. La selección, muy limitada debido al limitado presupuesto, responde, más que al rigor de una investigación o a la presentación de un panorama, a la intención de trazar unos hilos conductores para crear un posible marco donde se generen las condiciones para explorar la identidad.

El cuerpo, la música, la baja cultura, la performance, la exploración de la identidad, la acción política… a nada de ello eras y eres ajeno; volví a la Feria de Granada para asistir al Cutre Chou, tan precursor de lo *queer*, que tanto disfruté cuando la paródica apoteosis del 92, narrada en tu texto *¡¡Larga vida al Cutre Chou!!*, sin saber que ese año de 1994 sería tu última actuación con el número *Estado Ladrón, Estado Roldán. La Virgen del Pilar dice que no*, cuyos juegos de palabras te había visto preparar, paronomasias de las que hicieron uso los conceptistas de la literatura clásica para satirizar la sociedad de su época; Roldán Ladrón, las mismas letras para dos palabras que enuncian y denuncian el escándalo protagonizado por el Director General de la Guardia Civil con el PSOE en el gobierno presidido por Felipe González; en el cartón final del vídeo que documenta la actuación se lee: "parodias cabareteras sobre sucesos de la realidad política del momento", como lo habían sido anteriores actuaciones tuyas y de colegas de la caseta Acción Alternativa; vestido de maño bailas y cantas el inicio de una estrofa de la jota aragonesa enaltecedora de la Virgen del Pilar, en relación al episodio de la resistencia de Zaragoza ante el asedio de las tropas francesas en la Guerra de la Independencia, infundiéndole valores militares e identitarios -no en vano La Pilarica acopia importantes patronazgos, además del de Zaragoza, el del Cuerpo de la Guardia Civil y el de la llamada Hispanidad, amén de la Fiesta Nacional [Tu acción *Visión de España*,

de estética cutre y noventayochesca, propone otra visión, valga la redundancia, al respecto]; repetitiva y progresivamente canturreas "La Virgen del Pilar dice que no", y al ritmo de la jota pulsas unos paneles con letras rotatorias hasta alinearlas en ESTADO ROLDÁN o en ESTADO LADRÓN, poniendo de manifiesto en el tiempo del mantra, y de la fiesta en la barraca, operaciones simbólicas constituyentes de identidades nacionales e intrigas de la corte, y entretanto dejas al imaginario inculcado a varias generaciones acabar la estrofa:

La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser francesa
que quiere ser capitana
de la tropa aragonesa.

La acción paródica la entretejes con la poética, con el poema visual, sin que referentes culturales concretos en el campo de la poesía fonética, el letrismo o los *Language Poets* te abrieran el camino, pero sí te impregnaran, como pudieron hacerlo otras lecturas; viene al caso la de *Profanaciones* de Agamben y tu interés por su análisis sobre la parodia, el canto y la palabra, por su exposición de la profanación como operación política que desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios confiscados; reanudas por otros medios, formatos y soportes d/enunciar aspectos de la realidad que vives; retomas el potencial de la escritura poética practicada de joven, jugando ahora con la lengua y el habla, con los fonemas y el sonido, concentrado en modelar las múltiples aristas críticas contenidas en una palabra, al repetirla, al descubrir su reversibilidad, al cortarla y abrirla en dos partes simétricas, al reflejarla en un espejo virtual, al alterar el inicio y final, al ponerla a dar vueltas, al descomponerla en las letras que la componen o subvertir el orden de las mismas o destacar visualmente unas de otras, originando campos de signos y una imagen del mundo, politizando el malestar en el sentido de afirmar lo político frente a los intentos del liberalismo de aniquilarlo.

SOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOSSOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOSSOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOSSOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOSSOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOSSOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOS
SOMALIALIAMOS

aire**bilib**eria
liberi**a**ire**bil**
aire**bilib**eria

ECHEC**n**HECHECHECHECHEC
HECHECHEC**i**HECHECHECHEH
CECHECHEECHECHECHECHE**a**

ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA
ALERGIARGELIALERGIARGELIALERGIARGELIA

*DARu***an***DAR*
*u***an***DARuan*
*DARu***an***DAR*
*u***an***DARuan*
*DARu***an***DAR*

Colgaste estos poemas en la exposición *ReversiblelbisreveR*, en una galería de Sevilla, resultado del paulatino acercamiento -en cuanto a tu práctica estética, conjugada con la política- a ámbitos del arte contemporáneo, sin implicar un distanciamiento con respecto a los más callejeros, sino más bien entrar y salir en unos y en otros, como vulgarmente se dice, como Pedro por su casa; la primera sala la empapelas con un paisaje serigráfico de color verde y rojo en el que unos niños desposeídos de un territorio donde pisar tiran piedras entre un bosque de espirales que dibujan la grafía de una P, la inicial de Piedra y de Palestina [Como con una serigrafía anterior, *Algo Flota*, repartes la tirada de *Tierra Palestina* entre amigos, en una suerte de "exposición interior"]; en una segunda sala oficias la ceremonia inaugural en los cuatro minutos de duración de la performance que nomina la exposición; vestido con un albornoz mitad rojo y mitad verde, cubierta la cabeza con la capucha de la prenda y las manos enfundadas en manoplas de iguales tonos, te sitúas a una distancia equidistante entre dos proyecciones intermitentes y a ritmo tecno; a un lado, voltea un colorido círculo dibujado con las iniciales de los puntos cardinales NOSE, *La rosa de los vientos sin norte*, y, al otro, una figura cinética en brillantes gamas rememora en su rotación el molinete de los niños o el lauburu -emblema pastoril del país vasco representación de los cuatro elementos y variante curvilínea de la esvástica o cruz gamada, un símbolo mitológico común a muchas culturas supuestamente originado en rituales solares encarnando movimiento, existencia y extinción-; al mismo ritmo tecno giras, media vuelta hacia un lado y media hacia otro, sobre tus pies envueltos en unos patucos de croché tejidos por tu madre; en otra pared, la imagen en blanco y negro de la que partes para crear digitalmente la figura cinética desvela la silueta de una cabeza, vista por atrás, con un tricornio tocado por la punta de los dedos de la mano de un brazo derecho en posición de saludo militar, *La Obediencia*, y con ella la transmutación del color, del rito y de la fiesta en terror; la reversibilidad del juego, GALINDO LINDOGAL, otro de los escándalos, el caso GAL, que contribuyó a que el Partido Socialista no volviera a ganar las elecciones generales del 96, el año de la exposición, tras catorce seguidos en el gobierno; en otra parte de la sala expones más piezas del rompecabezas, del rebusque en el lenguaje para manifestar oposición o señalar afectos contenidos en las palabras armadas con escuetas composiciones de líneas negras sobre folios

blancos, ¿poemas o esquelas?, Somalia, Liberia, Chechenia, Argelia, Ruanda [Más tarde nombras otros conflictos, K.O. sovos O.K.]; la presencia del verbo da paso a un tercer espacio más pequeño, donde presentas en el suelo *La intimidad de las esfera*s, 12 esferas de arcilla guardando en su interior la foto de la persona para quien la modelaste en su presencia; vida convertida en acción y acción convertida en vida.

Escribimos en Carta de Ajuste que el tiempo no está hecho de finales sino de principios, de lo próximo a acontecer; *Tránsito*, en la ría de Bilbao sobre la barcaza que devino por unos días *La isla del ©opyright*, e *Inmersión*, en el río Guadiana durante la botadura de la bellota gigante *Copiacabana*, fueron acciones en la clausura de dos proyectos colaborativos creados por el colectivo Gratis, con cuyos miembros habíamos explorado, y seguíamos haciéndolo, "zonas temporalmente autónomas", "utopías piratas" para propagar e intercambiar imágenes y textos, controvertir los solemnes papeles de "autor" u "original" y el secuestro del discurso por la noción de mercancía y leyes de propiedad intelectual en el capitalismo tardío que privatizan cualquier elemento de la producción cultural, sean palabras, imágenes o sonidos; vestido con un mono de trabajo color café con leche en cuya espalda se lee ESA, y en la cabeza un atuendo inidentificable, subes por la pasarela donde te vas desposeyendo de la ropa cual crisálida que abandona un estado para mostrar otro, el de su metamorfosis; no encuentro términos para describir mejor el proceso de la transformación, de la que fuimos testigos, que los de la wikipedia para la ninfa, "insecto encerrado en una cápsula para protegerse mientras los órganos juveniles se reabsorben y el organismo adopta una estructura totalmente distinta", porque un ser extraño se abrió paso entre nosotros, leyendo textos expuestos y toqueteando obras; ese nuevo ser iba en zapatillas de pelo, calcetines altos, guantes y bañador de piel de cerdo, enseñando por la entrepierna una desaliñada mata de pelo negro, color del pasamontañas que le cubría la cabeza, rematada con un penacho de plumas sobresaliendo de las perneras de una braga con chapas de diferentes luchas; siguió su recorrido por la barcaza hasta acercarse a un bidón de cerveza, se subió en lo alto y desde tan ínclito pedestal escupió, por uno de los orificios del verdugo, cinta magnética de un casete apropiado en su visita, e hizo el gesto de alzar el vuelo, como

le corresponde a la mariposa en su nuevo estado; una vez más trabajas -aun siendo defensor del derecho a la pereza, parafraseando el título de Paul Lafargue- con los límites; transgresor y mamarracho; reclamas lo anómalo, revelas opresiones y operaciones de dominio tras la naturalización de cualquier condición, te rebelas contra lo hegemónico y único, contra la privación de construirse otros cuerpos, gustos y usos; la wikipedia sigue, "el proceso puede llevar apenas un par de semanas o servir adicionalmente de fase de reposo en la que espera que las condiciones ambientales se tornen favorables"; desde tu militancia antifranquista y los años de la in-modélica Transición reivindicas todo tipo de condiciones y derechos, lo que muestra *Primera aparición pública, Frente Liberación Gay de Granada*, en la manifestación del 1 de mayo de 1980 y el *¡OTAN NO!* enarbolado en la del 86, o algunos TipoTopoTropos producidos en estos últimos años, entre ellos, *Manifestación Palestina*, *Baco en la tumba de Virgilio*, *De la O*; las chapas de *La braga activista* siguen vigentes en la guerra continua contra todos nosotros para restituirnos a la condición de siervos de la "glebalización"; violencia estatal y violencia global; *El ruido legal es la guerra* es una de tus intervenciones en el Planta Baja ante el acoso persistente para imponer conductas y regulación de la vida cotidiana y el placer.

En *Inmersión*, igualmente lúdica y desafiante, te vimos aparecer por entre un bosque de alcornoques como si salieras de un árbol o de un singular campo de batalla, con el albornoz reversible, un extravagante taparrabos o escudo de corcho, y aros del mismo material enroscados en piernas y brazos, hasta llegar a la orilla, zambullirte en el río y fluir junto a la bellota portadora del conocimiento de más de 300 contribuciones multimedia, enviadas por artistas a partir de una invitación abierta; transcurres unos minutos por el simbólico espacio transfronterizo del Ponte Ajuda -volado en la Guerra de Sucesión y cercano a la población alentejana de Juromenha y a la de Olivenza, hoy extremeña pero hasta el siglo XVIII portuguesa- donde por litigios históricos está pendiente la demarcación oficial de la línea fronteriza, no representada en ese tramo en los mapas; frente a repartos geopolíticos y determinaciones estáticas, *Inmersión* reconoce la naturaleza dinámica de las fronteras y de los cuerpos, a la manera del manifiesto cyborg de Donna Haraway que llama a gozar de la confusión de fronteras y cuerpos híbridos.

En otro territorio de conflicto, el Estrecho de Gibraltar, propones para el proyecto *Almadraba* -junto al colectivo Local Cultura formado con Alonso Gil, Federico Guzmán y Raimon Chaves- una patera ocupada con obras sobre fenómenos migratorios en dicho enclave y en otros lugares fronterizos; incorporas narrativas de autores y amigos que han trabajado sobre el tema, producciones generadas en la década que va desde la caída del muro de Berlín al blindaje de la frontera sur de la Unión Económica Europea; creaciones de Rafael Agredano, Javier Andrada, Jorge Dragón, Angustias García e Isaías Griñolo, José María Giro, Rogelio López Cuenca, Preisswert, Pepa Rubio, Carmen Sigler, José Luis Tirado o Ahmed Z.; el título de la instalación-acción, *Ósmosis - Mi x ti = Zaje*, proviene de la frase de Juan Goytisolo, "La mirada de los demás forma parte del conocimiento de nosotros mismos"; cada artista colabora con la propuesta de tres piezas musicales, a partir de las cuales creas la banda sonora *Local Cultura: Mi x ti = Zaje*, en cuyo proceso de grabación se trenzan los distintos estados depositados en la elección de las músicas; en ese espacio sonoro, metáfora de conflictos pero también de armonías producidas en el cruce, danzas en círculo vestido con un mono azul bordado con decenas de pequeños trozos de espejo, gozas de tu cuerpo osmótico e intervenido para ser transmisor, devolver la luz recibida por autores y amigos e irradiarla en todas direcciones, a modo de faro; iluminación y deslumbramiento [Asimismo el oxímoron en la base de *Una luz oscura*]; frente a otro de los faros del Estrecho, el de Tarifa, recreas la acción siete años más tarde, *Front Eras*, para *Transacciones/ Fadaiat. Libertad de conocimiento, libertad de movimiento*, del programa de UNIA arteypensamiento, emprendido ante la perplejidad de cómo los Estados-nación se diluyen a la vez que erigen nuevas fronteras y libre circulación para los flujos monetarios; conjugamos prácticas artísticas, movimientos sociales y hacktivistas en un intento de construir alianzas con individuos y colectivos que -antes, a la par o después de nosotros- reflexionan sobre ciudadanía y territorio, con la idea de multiplicar zonas de encuentro y reconfigurar discursos críticos y experiencias.

Rancière apunta que lo que llamamos historia es algo tramado por unas personas que construyen una temporalidad a partir de su propia vida, de su propia experiencia; Teresa de Lauretis declara que el género tiene que ver con la historia, con las prácticas y con la

imbricación de significado y experiencia; vida y experiencia expones de nuevo en escena con motivo de la invitación a participar en la exposición *Transgenéricas. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*; aun con las constantes de cierta improvisación a partir de cualquier momento y situación, presentar la performance *Inversión* en una institución te permite la posibilidad de hacer uso de recursos públicos para la puesta en escena, que sigue carente de todo exceso a no ser el del contenido que aloja, en este caso, el exceso de peso al que te sometes bajo una pila de cien mantas prestadas por personas con las que tienes relaciones de amistad; en la base, una manta térmica dorada y una de leopardo, y rematando el montón una de color rosa con unos bordados negros; contenidos concretos y simbólicos, relaciones de equilibrio y desequilibrio, de calor y frío; ahora la inmersión es en las mantas, espacio de refugio y protección, también sofocante; junto a los cobertores, dos fotografías concentran la acción, una es de tu casa de Loja y en la otra se te ve echado en una cama con dos amigas en la casa del pueblo de otro amigo; ausencia y presencia; oculto en la cama-pila de mantas, surges poco a poco al exterior desde el calor real y metafórico; sacudes las manos hasta soltar unos guantes que encubren los malva; exhausto, te desvistes de un mono blanco, reptas con dificultad despojándote de otro verde, y te incorporas desprendiéndote de otro rojo hasta quedarte con la minifalda de lentejuelas; los tres trajes de los colores de la bandera de Euskadi permanecen esparcidos por el suelo creando un camino de tránsito; te acercas a un frigorífico congelador, cubres tus manos con guantes de trabajo, lo abres, coges dos pechos de hielo de color blanco y rojo y los colocas sobre los tuyos, intercambiando calor por frío, produciendo un deshielo; los depositas encima de unas bayetas absorbentes; repites varias veces la operación cogiendo más pechos del frigorífico; recoges el mono blanco del suelo, te lo pones y te marchas.

Iconografía perturbadora, fracturas de códigos normalizadores, fascinación por una combinatoria de vestimentas con la que se pone en duda los roles y el género toma una variedad de formas culturales; en *Transgenéricas* mencionamos autores cuyos discursos fueron precedentes de la crítica a la construcción cultural de la identidad sexual; a Juan Hidalgo con la serie Erótica iniciada con *Flor hombre*

y *Flor mujer* (1969), a Carlos Pazos con *Voy a hacer de mí una estrella* (1975), a Simeón Saiz con *Masculino/Femenino IV* (1988-90), a Juan Luis Moraza con *MA(non é)DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción* (1993), a Rafael Agredano con *Avignon Guys* (1994) o al colectivo sin nombre de Granada con Enunciación (1993); las prácticas de Ocaña no las mencionamos -como se ha criticado certeramente-, tuvimos que esperar a la exposición *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, comisariada por Pedro G. Romero, para visualizar la relevancia de la confusión entre política y estética que marcó su vida en la Barcelona de la Transición; tampoco por entonces, se había traducido al castellano *Gender Trouble* de Judith Butler, que al inicio de la década del 90 cuestiona los feminismos sustentados en el concepto exclusivo de identidad, los discursos que no desarticulan los valores de género que histórica y socialmente han construido lo masculino y lo femenino como esferas irreconciliables; una década más tarde llegó la traducción, *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, texto interdisciplinar y seminal de la crítica *queer* y de la teoría performativa del género.

En ella se sustenta *51 Géneros*, acción e investigación que emprendes al cumplir esos años, en el marco del seminario *Mutaciones del feminismo*, coordinado por María José Belbel, Erreakzioa-Reacción y Beatriz Preciado, celebrado en Arteleku, aun dirigido por Santi Eraso; sobre ello escribes:

> [...] *51 Géneros* llamo a esta ruptura que comparto con otras muchas vidas de no definición de género. Toma su nombre de la vida vivida, no habla de la multiplicidad de géneros. Se expresa a través de la utilización de códigos establecidos en lo binario, mediante una ruptura con lo masculino y lo femenino, proponiendo una reconstrucción de lo humano como un ser no cortado, roto en dos, sobre los que se conforman rituales de repetición, separados y distintos, y que partiendo de una concepción biologicista elaboran códigos de comportamiento binario que se expresan en dominación o supremacía de una forma de vida masculina frente a otra femenina. *51 Géneros* se abre a la posibilidad de que todas las vidas merecen ser vividas y habla de diversidad de identidades. La superación de las vidas cortadas, hechas secta por el sexo, no

> se construyen sobre nuevas lecturas de lo masculino y de lo femenino, sino por un largo camino de disolución de los géneros. *51 Géneros* intuye el abandono de la identidad basada en el género. Muestra, no sin reconocimiento de los derechos individuales que llevan a utilizar la intervención quirúrgica de reasignación de género, un nuevo lugar en el que sea nuestro pensamiento y la acción que conlleva quien reconstituya nuestros modos de ser, quien desborde lo prefijado. La tarea que propone es la de reprender, en el sentido de volver a agarrar, de ser vida desde otro lugar. Soltarse de los usos que conlleva la separación de géneros, de las opresivas obligaciones de una masculinidad que, aún llena de privilegios, está basada en respuestas obligatorias a ese rol prefijado que encorseta e impide ser con otros. Y es desde este otro lugar situado al otro lado del género, en el lado opuesto, donde me identifico con lo trans. No soy trans, sino que intento actuar desde ese lugar trans en la medida que desnaturaliza los géneros, habla de ellos como lugares construidos. La acción trans es voluntad de estar en otro lugar desde el que desdibujar una concepción binaria, un lugar que abre la posibilidad de cambiar los paradigmas de lo masculino y lo femenino. No defino mi vida por lo que llaman la condición sexual, no soy homosexual aunque le debo mucho al hecho de reconocerme como tal en una primera ruptura con la norma pero que una vez normativizada y mercantilizada muestra la incapacidad de vivir desde ese sitio tan parcial, tan reducido, tan poco hablador de la totalidad de la vida.

Se oye el balar de unas ovejas en la proyección de unas imágenes de pastores en La Patagonia conduciendo un rebaño al redil, y procediendo acto seguido a la operación de acoplamiento; unos cortan las colas a las ovejas sujetadas por otros que vociferan macho, macho, macho, hembra, hembra, entre el bullicio, las navajas y algo de sangre; todo transcurre ágilmente y la pila de colas cortadas aumenta; en escena, de espaldas a un espejo, te desenfundas pausadamente unos guantes de los utilizados en la construcción dejando los malva debajo; agachado te desatas los cordones y quitas los zapatos y el mono; al volverte, en traje de chaqueta, conviertes el pasamontañas en gorro y te lo quitas; te desabrochas la chaqueta de cuyos bolsi-

llos interiores sacas varios objetos que depositas en unas mesitas; te liberas de los guantes malva, la corbata y la chaqueta; te remangas la camisa y frente al espejo comienzas a rasurarte la barba con una maquinilla eléctrica; se oye tu voz en *off* recitando un fragmento de *No soy lesbiana* de Terre Thaemlitz; sustituyes la maquinilla por una cuchilla que enjuagas en una palangana y sigues con la operación, solo la mitad de la barba y del bigote; te bajas el pantalón y en medias con carreras te miras al espejo; coges un bote de esmalte de uñas y te las pintas con esmero; te echas gomina y comienzas a maquillarte el lado rasurado, en el que llevas un pendiente; te pintas la mitad de los labios, aplicas un poco de color sobre la mejilla, perfilas el ojo con un lápiz negro y rimel, das unos toques en el pelo y colocas un gorro egipcio; de espaldas al espejo te quitas los calcetines y la camisa; sentado y en camiseta de colores te pintas las uñas de un pie; alzas la camiseta bajo la que hay un minipull de rayas e inicias un baile dándole la vuelta a la falda hasta aparecer la de lentejuelas de colores; te bajas las medias y subes el minipull dejando ver el torso mitad rasurado; sigues danzando con movimientos musculares del vientre; te quitas la minifalda y en tanga rojo y entre meneos de caderas sacas de la bragueta una polla de trapo que tras acariciar te arrancas al tiempo que gritas; te cubres con el pasamontañas y vistes con la chaqueta del mono blanco, el pantalón negro y los zapatos; permaneces erguido unos segundos antes de salir de escena.

Practicante de rituales repetitivos de diferente signo, al estimar el recurso de la repetición una estrategia para pensar la identidad reconstruible y reritualizable, extiendes la acción que nominas de acuerdo a los años cumplidos, 52, 53, 54, 56..., en espacios institucionales, festividades y terrenos de lucha, hasta el año pasado que incorporas esta palabra en el subtítulo, *58 Géneros: lucha de claves*, en una Muestra Internacional de Performances, dedicada a Melquiades Herrera.

La imagen caleidoscópica de un fotograma y el propio fotograma en movimiento de una película de Cantinflas -pantalón caído y lenguaje equívoco- da paso al rebaño de ovejas y a la operación de acoplamiento del *remake* mexicano, y más tragicómico, *58 Géneros*; si en años anteriores el recorrido hacia la disolución de estereotipos, trastocando el ritual de la vestimenta y el arreglo físico, transita de

hombre a mujer, ahora la acción es a la inversa, de mujer a hombre; la reversibilidad como recurso para poner el mundo al revés; el escueto atrezo de objetos cotidianos e íntimos produce en su combinatoria una particular polisemia; la imagen de Cantinflas -junto a Charlot o El gordo y el flaco ocupa la ingenua memoria cinematográfica de nuestra infancia- proyecta una multiplicidad de sentidos y afectos englobados, por un lado, en la elección del personaje, mitad macho mitad desviado, del que después conocimos, además de sus luces, sus sombras y el origen de su apodo proveniente del peculiar uso de la lengua popular, "del estilo que es la manipulación del caos", como narra Carlos Monsivais -atento a la insurgencia y a quien mencionas en el texto *El detective* por su mirada y escritura también atenta a las minorías- con la anécdota sobre el nombre del personaje; por otro lado, del argumento de la película -una boda amañada- emanan significados; te sitúas en una puesta en escena destartalada y preciosa, usual en tus performances; alfombras de hule, flores de plástico, mesa con utilería y cordel con pinzas; de espaldas a la audiencia y frente a un espejo estás vestida con una pañoleta étnica cubriéndote la cabeza y parte del cuerpo enfundado en un mono rojiverde y guantes blancos -ahora los colores de la bandera son los de la ciudad de Granada, de donde vienes, iguales a los de la de México, a donde llegas; te desligas de estas prendas, y del pasamontañas bajo la pañoleta, quedándote arropado por un paño de rayas arco iris, las medias rotas y una enagua blanca que te asemeja por igual a una cantinera mexicana o a un monaguillo, a no ser porque te reviste más indumentaria; un tul te cae por detrás de la cabeza y otro por la cara tapada con una máscara de gelatina azul y multitud de referencias -a lo carnavalesco, a la agresión, a los cuidados, a la resignificación crítica de héroes populares, a la identificación con Melquíades Herrera y su vis cómica; entretanto, cantas "Blanca y radiante va la novia... ante el altar está llorando, todos dirán que es de alegría..." hasta cortar la estrofa, al igual que en *La Virgen del Pilar dice que no*, para provocar el retruécano, "... pero su alma está gritando, gritando, gritando"; te desfajas del paño bajo el que aparece una bonita falda roja, y lo cuelgas en el cordel dejando leer las brillantes letras adheridas, Matrimonio G!ay!; albur (no en vano estás en México) o grito visual, burlón y de alerta ante la circunstancia de que rota la norma y asumida como una mercancía más, la ruptura solo muestre "la incapacidad de vivir desde ese sitio tan reducido";

jugueteando con la falda entonas y gesticulas una de las Serranillas del Marqués de Santillana,

Moza tan fermosa
non vi en la frontera,
com´una vaquera
de la Finojosa
....

al son de gestos paródicos te libras de tules, guantes que guardan otros, enagua que oculta el bañador de piel de cerdo que desenvainas, quedando enmascarado con los guantes rojos y un tanga verde para proceder a desenguantarte y desenmascararte plenamente; ante el espejo te acicalas, truecas el tanga por otro rojo y ante el público reinicias la vuelta atrás; te enrollas unas vendas para aprisionar tus pechos, te pones unos calzoncillos y vistes con ropa de hombre, pantalón, camisa de chorreras, corbata... te masturbas; seriamente, con un bigotito a lo Cantinflas, te enfundas el mono y el pasamontañas y alzas el brazo en gesto revolucionario con la polla de trapo en la mano.

Sé que prefieres ese término al de consolador o al anglosajón *dildo*, aun conociendo e interesándote el *Manifiesto Contrasexual* de Beatriz Preciado y sus argumentos para utilizarlo, siempre te has inclinado por lo popular frente a lo teórico; continuamente has actuado a partir de la máxima "la vida se convierte en acción y la acción en vida", defendiendo que las pequeñas acciones de resistencia pueden resultar en grandes transformaciones; pero también sé lo opuesto, que compartes el pensamiento de Terry Eagleton sobre la necesidad de que toda obra se sustente en alguna teoría, sea irreflexiva o implícita, porque de lo contrario no conoceríamos ni qué es una obra ni cómo podemos leerla, frente a los que piensan que la teoría se interpone entre esta y el lector; de ahí, considerar por igual el que crearas los Signos *Bandera Tranxesual* y *Cartografía de los géneros* unos años antes de leer y conocer a Beatriz o después de haber trabajado con ella, respectivamente; las relaciones osmóticas te van; de hecho, el trasvase entre el pensamiento teórico y bagaje cultural de ella, y tu experiencia en la militancia desde tu época de estudiante de Historia ha posibilitado la aportación de casos de estudio de prácticas

estéticas no hegemónicas a la sesión "Formas de lo político en la Andalucía de los 70 y 80", del Taller de Investigación del Programa de Estudios Independientes del MACBA, dirigido por ella; igualmente, ahora aportas tu conocimiento al proyecto *Anarchivo sida* del grupo Equipo re, investigación de representaciones, experiencias colectivas y tácticas performativas que han determinado las políticas del sida, desde una perspectiva no anglosajona y desde las periferias de los centros de Occidente; entre esas tácticas, la actuación *Sida da* del grupo Las Pekinesas -ya en el origen, tu ceremonia de la confusión pasaba por cruzar el cabaret jocoso con los referentes políticoculturales- en el primer local del Planta Baja en la temprana fecha del 84; tras un reparto de crisantemos entre el público, y a partir de un libreto tuyo, las tres recitáis entre risas, equívocos y emoción, y a modo de exorcismo:

> Sida la flecha / Suma y Sida / Sida del Vaticano / Sida Calatayud / Quien va a Sedilla / Juan Sida / Planta Sida / Ronald Sida / Sida Iribarne / Sida Serna / Sida de Fürstenberg / Homi Sida / Parri Sida / Regi Sida / Con Sida y a lo loco / Hirosida Mon Amour / ...

En el penúltimo seminario de UNIA arteypensamiento en el que Beatriz Preciado participó, coordinado por ti, *Movimiento en las bases: transfeminismos, feminismos queer, despatologización, discursos no binarios*, improvisaste *Desidentifícat*e para la fiesta final con todas las participantes; en un escenario festivo remezclas -al son de la música de baile, desnudez y procacidad transversal- el traje de espejos, los guantes malva y la braga activista que mudas de la cabeza a los genitales mientras que de estos a la cabeza mudas la polla de trapo, junto a grafitis y volantinas multiplicando el vocablo que nomina la acción; transcendencia y esparcimiento son ideas sobre las que pivotan tus obras, solapadas con otras que expanden signos o propagan la acción social [Si *Jugando con Lygia* (Clark) señala el valor terapéutico del arte y la obra abierta a la interferencia, *Mapuch Eh!* reconoce los derechos de una etnia y minoría lingüística marginada e históricamente sometida]; *Desidentifícate* agita el cuerpo haciéndose eco de la crisis de identidad abordada desde la perspectiva teórica del seminario, que resume tan rigurosamente Alejandro del Pino:

> [...] En el centro del debate filosófico-político la crisis de identidad de la que emerge el deconstruccionismo *queer*. [...] Hasta la aparición, en los años noventa, de la teoría y del activismo *queer*, el feminismo se había organizado en torno a una visión muy naturalizada del género, el sexo y del deseo, determinando la articulación de un movimiento identitario basado en la categoría mujer y de una visión heteronormativa de la dominación. [...] En el presente momento de lucha por la despatologización trans, con el reto por construir discursos en torno a temas como precariedad y crisis económica, sexualidad, género, transexualidad, migración, antirracismo, despatologización, prostitución, derecho al propio cuerpo, aborto, antimilitarismo o no victimismo, este seminario-encuentro parte de la necesidad de consolidar y ampliar las potencias, procesos e impulsos de los movimientos feministas, teniendo en cuenta sus necesidades y sirviendo a su desarrollo teórico y operativo.

Casi veinte años antes, en *100%*, abordamos en una exposición prácticas artísticas realizadas en la comunidad andaluza; si, en su mayoría, no cuestionaban las relaciones de poder, control y subordinación que gobiernan nuestra sociedad (debido, en parte, a la falta de un corpus teórico de crítica e historiografía feminista en las artes plásticas en el Estado español), sí proponían conflictos desde la experiencia y condición de mujer (hoy considero cierta contradicción del comisariado, que asumí, apelar a esta categoría); desde la perspectiva actual, creo que hubiera sido necesaria una mayor problematización de la concepción binaria del género; aunque decir, en el descargo que me puedo permitir en esta carta, que apuntamos al discurso de militantes del movimiento feminista integrado en la contestación antifranquista -con un importante punto de inflexión en las Jornadas de Granada de 1979-, concretamente al de Cristina Garaizabal -compañera vuestra del MC- que planteaba analizar el transexualismo como una puesta en cuestión de la rígida división de géneros, y el travestismo como burla a la noción de una identidad genérica verdadera; seguimos trabajando en los feminismos con *Érase una vez, del minimal al cabaret: 70´s-90´s*, poniendo en valor microacciones poéticas-políticas de artistas feministas históricas que vieron un potencial subversivo en la performance exenta de escenarios elaborados.

Podría seguir con otras actividades y contextos a los que te han llamado a participar y en los que has buscado interferir; o con desapariciones y apariciones vistas en *La desaparición del hombre*; o con salvoconductos de naturaleza terrenal y espiritual agenciados para resistir en la travesía, como *En la gloria en los Infiernos. Los santos niños mártires de Loja*; o con la fantasía de ser performancero todos los días del año que puede producir *En casa*; o con la constante y pareja tendencia monacal y extravagante en *Miguel en el huerto de los naranjos* y *Vuelve la Zorra*; o con últimas investigaciones en torno a *Masculinidades Excéntricas*; o con *Afuera del sexo* en el marco del proyecto *Principio Potosí*, donde participamos como Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales (PRPC); o con *Sahara* y *Plantacción* en proyectos de Federico; o con *Cuarzos*, tu primera acción tras conocer a Byars; o con *O donde habite el olvido*, ofrenda y conjuro, a un tiempo, a la ciudad que amas y duele por la destrucción perpetuada sobre ella por los mandatarios de turno, testimoniada en la demolición de *La esfera dorada*; o con la relevancia de fragmentos musicales en las acciones y otros tirititrán trantrán. Pero ya es muy extensa esta carta, por la que te preguntarás su motivo; ¿por qué narrarte cosas que en gran medida ya sabes?; o ¿por qué describir acciones a otros que se pueden ver en vídeo o en youtube? Una primera respuesta podría ser que escribir una carta participa de un tempo más acorde para presentar una historia de vida, y puede tener la función de compartir aprendizajes comunes o activar los olvidados o formularlos desde otros ángulos; al leer determinados textos que vas a publicar en este libro, he sentido que tú eras mi memoria, por ello he querido corresponderte siendo la tuya; de ahí, cierta edición de tus escritos sobre las acciones o de otros conjuntos para documentar eventos pre-Internet, aun no colgados; en definitiva, completarnos en la memoria y quizás también en el olvido.

No tengo que contarte que convertir en título la fórmula de encabezamiento de una carta, acompañada de tu nombre, responde al afecto que hemos ido construyendo a lo largo de estos años, pero sí que está tomado de una novela de la escritora Natalia Ginzburg, quien conjugó la actividad literaria con la política, además de que la elección se origina al atender, para discurrir sobre tu obra, a las ideas del historiador Carlo Ginzburg sobre la microhistoria o importancia de considerar los pequeños hechos cotidianos para conocer

el desarrollo de las sociedades; y, por último, decirte que si he abundado en las digresiones, que tanto me gustan, no es por emular al *Tristram Shandy* de Sterne ni a las teorías de la asociación de ideas de Locke, en las que está basado, tampoco al *Jacques el fatalista* de Diderot, cuya lectura he disfrutado este verano aprovechando un corto viaje a Francia, sino por querer romper una cronología aun atendiendo a ella, por un vanidoso intento de crear "una nueva cronología en cada particular instante", o simplemente por no haber sabido aproximarme de otra forma a tantas pequeñas acciones en tan gran tiempo vivido.

In Memóriam de los amigos y familiares que nos han acompañado en este trayecto y aun siguiendo con nosotros ya no están, vida y tránsito.

Mar Villaespesa


MİGUEL BENLLOCH

TEXTOS

PLÚMBEA

Os voy a contar una historia, una historia ocurrida hace muchos años en la ciudad de la que vengo: Granada. Es una buena historia, la historia buena.

Cuando la famosa monja carmelita granadina en sus visiones veía resplandores y luces en el monte de Valparaíso, frente a la Alhambra de Granada, quizás no llegara a comprender lo que significarían en la vida de la ciudad a finales del siglo XVI.

Tras la conquista por los llamados Reyes Católicos, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, del reino musulmán nasrí y su capital Granada en 1492, los nuevos dominadores, olvidando los acuerdos de la rendición musulmana, obligaron a la conversión al cristianismo a todos los judíos y musulmanes habitantes de sus reinos, creando un instrumento político-religioso para vigilar, fundamentalmente, las creencias de los conversos: la Inquisición.

Menos de un siglo después, la Granada de finales del XVI había asistido a la derrota de la rebelión morisca de las Alpujarras (1568-1571). La revuelta, encabezada por Aben Humeya, fue el último intento militar para hacer respetar las creencias y costumbres de los musulmanes, tal y como fueron pactadas. Tras el fracaso de la revuelta las condiciones de vida de los conversos se habían hecho aún más opresivas, agrandándose las diferencias entre cristianos nuevos y viejos. Los musulmanes se refugiaban en la *taqiyya*, lo que les permitía, en una situación de riesgo, practicar otra creencia religiosa, manteniendo la islámica en su interior.

El 18 de marzo de 1588, festividad de San Gabriel, el arcángel que se aparece a Mahoma, durante las obras que se llevaban a cabo para

construir la Catedral de Granada, concretamente mientras se destruye la llamada torre Turpiana, antiguo minarete de la mezquita mayor, encuentran en su base una caja de plomo que, a modo de cápsula de tiempo, contiene varias y significativas reliquias: una tablita con la imagen de Nuestra Señora en traje de egipciana; un lienzo con forma triangular que era parte del velo de la Virgen; un hueso pequeño atribuido al protomártir Esteban; unas arenas entre azules y negra; y un pergamino enrollado. El pergamino, escrito en árabe, castellano y latín, sobrecogió a los granadinos. Junto a una profecía de San Juan Bautista, aportaba noticias concretas de su santo patrón Cecilio, decía que era discípulo del apóstol Santiago y que, en tiempos del emperador Nerón, sufrió martirio; también que era árabe y que su nombre en esa lengua era Aben Alradi.

Al conocer el hallazgo, el arzobispo de Granada, llamado Salvatierra, informa al rey Felipe II y al Papa Sixto V pidiéndoles permiso, tal como ordenaba el concilio de Trento, para asegurarse de la certeza de este descubrimiento. Después de ocho siglos de presencia árabe la Iglesia sentía la necesidad de llenar el vacío de historia eclesiástica y los descubrimientos respondían a esa necesidad.

Felipe II, tan amante de reliquias, pide un trozo del llamado velo de la Virgen, colocándolo junto al altar mayor de El Escorial. Por otra parte, el cabildo encarga tres traducciones del pergamino a tres intérpretes del árabe, con la condición de que las hicieran de forma independiente. Entre los traductores granadinos están Alonso del Castillo, un médico cristiano converso, y Miguel de Luna, también de origen morisco, ambos traductores del rey.

Mientras se realizaban las traducciones muere el arzobispo Salvatierra y en 1590 llega el que iba a ser el gran valedor de los hallazgos: Pedro de Castro, hijo del virrey del Perú.

En Granada estaba muy vigente la división entre cristianos nuevos y viejos, es decir entre moriscos y no moriscos. El pergamino encontrado era de suma importancia para ambos grupos por diferentes motivos: para los cristianos viejos, el que Cecilio, su patrón, hubiera estado en Granada, fuera discípulo de Santiago y sufriera martirio en la ciudad, era vital para sentirse ligados a una historia común con el

resto de España y por tanto partícipes de la unidad española; para los moriscos, el origen árabe de Cecilio suponía anular las diferencias entre cristianos nuevos y viejos, pues el elemento árabe había estado siempre presente en la historia de la ciudad.

Esta perfecta conjunción de intereses entre unos y otros no podía responder sino a un plan preconcebido, en el que estaba presente una confabulación de moriscos aterrados ante la determinación de convertir a Granada en una ciudad plenamente cristiana.

Los falsificadores, que debían ser un buen número, se dieron cuenta de que apenas había incrédulos, ni entre el pueblo ni en la autoridad, y que a la cabeza estaba el arzobispo Castro, dispuesto a encarnar con la máxima aureola el papel de sucesor de Cecilio.

Pero este asunto no quedó en las apariciones de la torre Turpiana, que solo fueron un test para un plan más ambicioso. Así, el 21 de febrero de 1595, en el monte de Valparaíso, tal como presagiaba el pergamino, aparece una lamina de plomo con un texto, al parecer árabe, que entregado a los traductores Castillo y Luna no pudieron descifrar, ya que estaba en lengua hispano bética. Una vez traducido por un tercero, la lámina daba noticias de otros discípulos de Cecilio que también sufrieron martirio en Granada. Pocos días después, en las mismas cuevas aparece una serie de libros de plomo acompañados de restos de huesos y cenizas. El arzobispo Castro subió varias veces al Sacromonte a comprobar las apariciones, iniciando las instalaciones de cruces que el pueblo de Granada colocaba en las laderas del monte santo.

Los 22 libros de plomo aparecidos en los meses y años siguientes eran de forma circular. Cada libro contaba con una serie de piezas de plomo que se engarzaban y sus portadas, llamadas sellos de Salomón, tenían dibujos realizados con diversas interpretaciones de la estrella de David; porque es sabido que la estrella de David era de uso común para las tres religiones monoteístas hasta finales del siglo XIX, cuando fue apropiada por los sionistas. Los libros estaban escritos en árabe, latín y escritura hispano-bética. Contenían textos que versan sobre diferentes aspectos del cristianismo, hechos de los apóstoles, historias de los discípulos de Santiago... Su aproximación

a la religión musulmana se hacía por medio de atajos, por ejemplo: cuando hablaban de Cristo se referían a él colocando una palabra interpuesta entre Cristo y Dios, como llamarlo espíritu de Dios para evitar la teoría de la Trinidad y fortalecer la idea musulmana del Dios único. En otros casos se trata de favorecer hábitos musulmanes como cuando en el *Libro de la descripción de la misa* se acentúa el carácter de la limpieza del alba del sacerdote, del mantel del altar o de las manos, pues es sabido que uno de los elementos de la cultura árabe era la limpieza y muchos moriscos eran denunciados a la Inquisición por su extrema higiene.

La búsqueda de una armonía imposible en la España de finales del XVI fue, al parecer, el objetivo de las apariciones de los libros. Su encuentro, escalonado en el tiempo, con una serie de interconexiones entre los contenidos de los sucesivos libros, nos hace entender la suprema inteligencia con que fue preparada la falsificación, que trataba de crear un clima de tolerancia que no conseguiría. La expulsión morisca se llevó a cabo en el segundo decenio del XVI por orden del rey Felipe III.

Los Libros Plúmbeos constituyen el último texto escrito en lengua árabe en la península ibérica. Su aparición supone una serie de controversias en el seno de la Iglesia, pues no hay que olvidar que siendo Cecilio patrón de Granada, discípulo de Santiago, el arzobispo de Santiago ve reforzada la idea de la verdad del enterramiento del apóstol en Galicia. Certeza que en ese momento está cuestionada por importantes personajes eclesiásticos dentro y fuera de España.

El Vaticano, desde su aparición, solicita la presencia de los originales de los libros en Roma, pero no será hasta 1642 cuando lleguen, 44 años después de su descubrimiento.

El papa Inocencio XI condena definitivamente los Libros Plúmbeos en 1682, aunque las reliquias que los acompañaban se tendrán por auténticas.

El certificado de autenticidad de las reliquias no deja de ser sorprendente; viene a salvar la existencia de la abadía que el arzobispo Pedro de Castro, principal valedor de la certeza de los libros, había construido a partir de 1609 en el Sacromonte.

Desde el año de su llegada a Roma los Libros Plúmbeos han estado ocultos en el Vaticano. Fueron devueltos a Granada en el año 1998, tras un cierto movimiento en la ciudad que los reclamó. Durante más de trescientos años los libros han estado mudos, escondiendo las enseñanzas que tienen agazapadas en su interior y que vuelven a hablar tras su llegada a Torino, donde se muestran sus contenidos por vez primera de una forma crítica, conectados con las preocupaciones y problemas que siguen sufriendo la comunidad árabe en los tiempos presentes, que lejos de disminuir se acrecientan, como vemos en la progresiva expulsión de los palestinos de sus territorios; solo hay que ver la evolución del mapa de Palestina desde 1947.

La diáspora Palestina y el sufrimiento que le es impuesto por las poderosas fuerzas que dominan el mundo con dolor y falsedad constituyen el centro del ojo del tiempo que interconecta el pasado con el presente y aproxima el futuro.

¿Cuáles son los libros que debemos escribir? ¿Las imágenes que debemos proyectar?

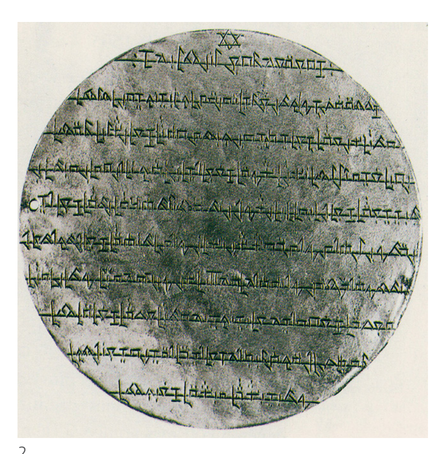
Porque una sola verdad genera violencia.

***Plúmbea* es un texto escrito en 2002 para la acción del mismo nombre realizada en la Bienal BIG Torino en el marco de las actividades desarrolladas por el colectivo Local Cultura-Cambalache. Fue declamado en italiano sobre una traducción de Francesco Cannava. *Plúmbea* recoge información y algún párrafo proveniente de *Los Libros Plúmbeos del Sacromonte* de Miguel José Hagerty.**

Las imágenes de los grabados del siglo XVII de los Libros Plúmbeos son las primeras manifestaciones del grabado en Granada, y constituyen un documento único, ya que realizados para ilustrar la *Historia Eclesiástica de Granada* de Antolínez nunca fueron editados debido a que los libros fueron considerados herejes. Reencontrados a finales de los años 90, en el Museo Arqueológico de Granada por Rafael Gómez Benito, aparecieron por vez primera en BIG Torino, por gentileza del propio museo.



1



2

1. *Libro mudo*, copia en cobre de Alberto Fernández, s. XVII, Museo Arqueológico, Granada
2. *Libro Plúmbeo*, Libro de la esencia de Dios, s. XVI, Museo de la Abadía del Sacromonte, Granada


3

3. *Plúmbea*, 2002, Local Cultura - Cambalache en BIG Torino, comisariada por Michelangelo Pistoletto. Fotogramas del vídeo de Carolina Caycedo y Adriana García Galán

PREGÓN DE LA FERIA DE LOJA

Creo que ha entrado un fantasma, no sé si ustedes lo han visto, dada la naturaleza de estas criaturas que generalmente viven en palacios; donde estamos es uno de ellos, pero no se preocupen si lo han visto y han podido reconocerlo. Se habrán dado cuenta de que no es el fantasma de Narváez, el fantasmón... perdón, quiero decir el Espadón de Loja. Este otro es de muy distinta naturaleza, como podrán ver, ya que está frente a ustedes y les habla, ha sido invitado, lo que le sorprende y agradece, para pregonar la feria de Loja, la feria de la antigua Medina Lauxa, nombre que tanta suavidad trajo siempre a mis oídos y cuyo conocimiento desde niño atrajo las ensoñaciones sobre sus antiguos moradores, su gloria y sufrimiento de destierro.

Loja a la que los lojeños y las lojeñas llaman Loa con una a abierta que llena la boca de su solo nombrar, esa Loja de las mil aguas de la que Hans Christian Andersen en su libro *Viaje por España* cuenta:

"Comenzaba a clarear el día cuando llegamos al pueblecito de Loja, pintorescamente situado en lo alto de la roca. Las aguas del río Genil formaban una cascada al precipitarse por la sima denominada los Infiernos de Loja, lo más característico de este pueblo es su caudal de agua fresca, que por doquier brota en abundancia de caños y manantiales. Para nosotros, que durante semanas no habíamos probado más que agua tibia, aquello suponía un verdadero alivio, una bienvenida al paraíso".

Cuando leí este pasaje, como otros que en parecidos términos elogian a Loja y su paisaje no pude sino acordarme de mi padre, que este año hubiera cumplido cien años desde su nacimiento y 70 desde su llegada a Loja en 1935 para quedarse en ella hasta meses antes de su muerte en 1977.

Mi padre, médico de profesión y vocación, recién terminada la carrera, decidió conocer Andalucía e iba solicitando pueblos para permanecer en cada uno de ellos durante poco tiempo, así fue médico en Fiñana (Almería) y en Villanueva de Algaida (Málaga). En un viaje en tren pasó por Loja, bebió sus aguas en los botijos de los aguadores de la estación y, emocionado por el paisaje contemplado, decidió solicitar ese pueblo para conocerlo mejor. Concedida su solicitud nunca más volvió a solicitar ningún otro.

Mi padre fue un lojeño por elección, cosa que no hemos podido ser otros por haber nacido en ella. Viene también al caso mi padre, en esto de la feria, porque eligió para vivir el número 20 de la calle las Tiendas, antes llamada de Victorino Benlloch, y desde esa casa pegada a la Plaza, donde nací en 1954, mientras mi padre estaba midiendo quintos en este Ayuntamiento, aprendí a ver cómo la gente se buscaba y ganaba la vida, a mezclarme con ella, a conocer cómo en mi pueblo la comunidad gitana era grande e importante y así lo decían hasta las canciones -*Y los gitanos de Loja y Graná, Pepa Bandera de Puerto Real*- o a ser testigo de la llegada de los coches de los primeros turistas que llegaban al pueblo, conducidos por los gritos de *¡Hotel Paloma Colchón Flex!*, que daban Paco el Muo y la chiquillería. En esa plaza de altos árboles, escuela de tantas cosas, contemplé, desde mi infancia, la algarabía de las idas y venidas, de la feria de arriba a la feria de abajo, de la del día a la de noche: los puestos de turrón de Lucena, como el de mi amigo Felipe, pegado a Mi Tienda, al que esperaba todas las ferias, y que ocupaban con sus lonas blancas y maderas toda la bajada desde La Carrera al Puente desafiando a veces las tormentas de agosto y su riás calle abajo desde los Pinos, donde estaba la Piedra Lisa, columpio natural de nuestra infancia; los puestos de juguetes para embobar a niños con las cosas de ese material nuevo llamado plástico; los bartolicos y las volaeras, el cañadú y los chumbos del puesto de Characha; el bullicio de los bares, ninguno como el de Anastasio, mi segunda casa con sus maquinillas de café; el rebosar de gente, que venía de los anejos a la feria, en las fondas de Pericote, La fondilla...; el lleno de bestias, feriantes y campesinos en la posá de Miguel y Dolores; el caldo gallina con sus migas de hielo repartiendo la escasa suerte de un vaso lleno de agua dulce y colorailla; los romances orales -*Vengan a escuchar señores esta historia singular*- que narraban los últimos crímenes en papelitos de colores que después

vendían; el organillo con el pedior de la mano torcida; el camión de la venta ambulante con el vendedor desgañitado, micrófono al cuello, ofreciendo lotes de mantas bajo un sol de justicia; las rifas realizadas con ratas indias que daban la suerte según el número por donde huyeran los animales; el puesto de postulantes de las señoras piadosas para recoger fondos para la Virgen de la Caridad, ¡pues no pedía yo ná!; los afilaores como mi amigo Trapichea que tocaba en la banda; el puesto de Antonio el de los melones allí pegaico a mi casa; la tómbola el Cubo en la Plaza Arriba con el cajón sorpresa que una vez me tocó; los fogones para los tejeringos ardiendo de noche en los puestos de Leonor y Carmen, el de Dolores o el de Juan, junto al Platanar, con su cuartito repleto de gente dándole a aquellas espirales perfectas con los cafés llevados desde el bar del Boni y las conversaciones en las tiendas con los oídos pegaos -*qué niño más exento*-; los puestos de bisutería y baratijas llenos de anillos, aretes, collares, filigranas varias bien dispuestas en aquella multitud de pequeñas vitrinas pintadas de rojo, con los bastones de colores para los niños, las pelotas rellenas con globos y las gafas de pasta y cristales de una especie de plexiglás que se bollaba enseguida. La Plaza, repleta de voces con más gambas que nunca y los jureles... *¡Los boqueroneee niña!* Y la pescá pa la sopa y los tomates pa la porra.

Todo para mis ojos, excitación de feria y calor de agosto, los amigos de la plaza, Aniceto y Anastasio, Antonio de la Posá, Paco el de la Canuta, Miguel el del Boni, Antonio Olid, Antonio Carlos, Antonio Palacios, Miguelín Podadera enreando desde los días previos para bajar al Puente o subir a La Victoria. -*Ha venío ya el puche puche, Las Olas.... ¡Niño no vayas a meter el pie en la raja por pillar un cubo!*- Y las caenicas disparando chaveas; tiovivos sin motor que los niños movían por cuatro gordas y paseos gratis; las barcas, donde algunos prometían que ese año iban a dar la vuelta completa en desafío a la gravedad; expediciones furtivas al paseo para ver cómo montaban el circo:

- ¡Este año trae leones!
- ¡Que va! Lo ponen en el cartel pero después no hay.
- ¡Que sí, que sí! Que los vi en la jaula y a un burro viejo que se lo van a echar, y hay dos elefantes, un mogollón de monos y un sinfín de perros amaestraos.
- Este año vengo.

Y junto al circo ya empezaba la Manolita Chen a montar el Teatro Chino y los comentarios iban sobre las piernas, lo frescas que eran, los chistes pícaros de los cómicos y... lo bien que se lo pasaban... viéndolo... yo sabía que no era para mí, no me dejaban, pero era tanto lo que decían sobre el Chino que parecía que estabas dentro. Bueno, un año me dejaron ir a una función del Chino para niños, medias color carne a tropel, sin carne pero con todas las lentejuelas. Algo me llegó...

Mi casa y su entorno en sí era un mundo donde vi desde niño, sin apenas moverme, la complejidad de la vida, sus alegrías y tristezas. En el bajo la ferretería La Llave de Paco Marín con su letrero todavía hoy pintado al estilo constructivista años 30, en el primero la clínica de mi padre repleta de aparatos para curarlo todo y en el segundo nuestra casa y la casa de Fina y Pancorbo, que arreglaba todos los artilugios eléctricos que se le ponían por delante, con la peluquería y la azotea, ese espacio multiusos donde las horas pasaban entre juegos, al lado de la buhardilla donde vivían Cruz y Luis con las tres niñas y todas la macetas y los canarios.

La ferretería, con los cubos de zinc en la puerta, era fundamentalmente un mundo de hombres, donde me pasaba horas jugando a vender detrás del mostrador y por donde pasaban un sinfín de personajes para surtirse de las mil y una cosa que una ferretería puede tener; mientras compraban iban y venían observaciones sobre los avatares de la vida y las cosas que pasaban en el pueblo.

La sala de espera de la clínica era una gran tertulia del dolor y de los fatalismos de la vida, yo, que dormía en una habitación tras ella, me levantaba por las mañanas oyendo a los enfermos y sus familiares hablar de sus males. Mientras tanto, arriba, en la peluquería, donde jugaba con Cristina, en ese espacio mágico lleno de máquinas y espejos gigantes donde las mujeres iban a arreglarse, oía los chismes, chistes y un sinfín de conversaciones.

Allí estaba casi todo y también el dinero para poder ir a la feria. Todos los días el ritual de pedir, esperando que mi padre estuviera de buen humor para que fuera rumboso y no hubiera que ronronear demasiado, pero mi padre dentro de la consulta estaba ajeno a mi espera y no podía entrar a pedirle hasta que el enfermo saliera. Él no era de

ferias pero su hijo sí y allí aguantaba la media hora o tres cuartos, y cuando por fin entraba siempre me hacía el mismo comentario -*otra vez a la feria*-. Y tras un juego de resistencia al monedero, lo abría y me daba, primero un poco, luego algo más, nunca bastante, y me iba corriendo escalera abajo repartiendo mentalmente el gasto y esperando que mis amigos Antonio, Joaquín, Miguel, Agustín, los Godoy, Manolo Cobos, Miguelón, Santi, Juan Carlos... llevaran algo más o que me encontrara a Adolfo Tirado de la calle el Pilar, el hombre más espléndido del mundo, o a mi padrino Manuel Cerdá, el fotógrafo, que siempre me daban, y así procurar una mañana donde no dejáramos columpio tranquilo.

La feria del Puente por las mañanas era lo mejor, el sol ardiendo y la feria llena, algunos caballos, vino de Montilla, pocos trajes de gitana y el remolino continuo de niños alrededor de los columpios, muchos mirando e imaginándose su próxima subida, repasando los cuartos para ver si llegaba a otro paseito -*pa Las Olas tenemos...*- y nos tirábamos de cabeza al cubo esperando que la sirena iniciara el viaje circular, aquellas tablas ondulantes que se abrían y cerraban y donde siempre se estaba a punto de tener un accidente a la entrada o a la salida, por lo menos no faltaban las interpretaciones sobre el último que metió la pata y se fue a hacer puñetas. ¡Niños pal látigo! y allí íbamos a aquella máquina de aceleración a ver si perdíamos los higadillos de una curva a otra con el ¡zasss! ¡zasss! ¡zasss! Veinte ¡zasss! y a la calle disparados.

De vez en cuando nos dábamos una vuelta para no gastárnoslo tó de golpe y nos íbamos a la vera del río a ver el ganado y los trapicheos que suponían la venta de algunos de aquellos animales entre cantidades de polvo y olor a boñiga; allí íbamos la pandilla a olismear, incluso las niñas Conchi, Lina, Marina, María José, Mari Ara, Ana María... y alguna más que llegaba de fuera para la feria; recuerdo sobre todo muchos mulos y bestias desnudos de arreos con la soga al cuello esperando al comprador que adquiriera el material después de levantarle patas, acariciarle el cuello, cabrearlo un poco para ver el carácter del animal y mostrar aquellos desmesurados dientes que probaban su estado de salud y disposición al trabajo. Y en todo aquel lío, y todo junto, un mogollón de gitanos al sol, muchos de ellos forasteros, agentes comerciales con sus familias enteras acam-

padas allí bajo lonas extendidas, abiertas a la contemplación, con jergones de paja para sus sueños y paja para los animales, y algún pequeño fuego para sus guisos. El regateo se juntaba con las excelentes cualidades de los mulos y mulas en un vocabulario rico en expresiones desmesuradas y frases hechas para vender de gitanos a payos generalmente.

Miguel Lafuente Alcántara, un archidonés que vivió en la primera mitad del siglo XIX y que se ocupó en escribir entre otros libros la primera guía de viajes de Granada, tuvo a bien escribir un extenso artículo describiendo la feria de Loja. José Luis Ortiz Nuevo, el maestro, otro archidonés, lo redescubrió recientemente mientras realizaba sus importantes investigaciones sobre la relación del flamenco y la música cubana en la hemeroteca de la capital de Cuba. Publicado en tres entregas en el *Diario de Avisos* de La Habana, en sus ediciones de 6, 7 y 8 de diciembre de 1844. Grabándolos de viva voz, nos regaló la grabación a Joaquín Vázquez y a mí, y aparecen de nuevo publicados, con la letra menuilla y chica, 161 años después en *El Corto de Loja*.

Entre otras cosas cuenta:

"Para esta celebridad se han elegido generalmente los días de un santo notable que se procura sea el patrón del pueblo; y esto hace que el cumplimiento de los deberes religiosos en las personas que conservan puros los sentimientos de piedad, la inclinación a la holganza en otras y el deseo de bullicio y concurrencia que para muchos es sinónimo de diversión, suspenda todos los quehaceres para asistir a la feria y ocuparse únicamente de ella. Como acontecimiento tan fausto se verifica una vez al año y en día fijo hay tiempo de formar cálculos anticipados que se procuran realizar entonces. El día designado para la feria reúnanse en el pueblo, en un centro de atracción, labradores y pelantrines, cosecheros y ganaderos, abastecedores y marchantes de todas las comarcas inmediatas. También acude muchedumbre de mercaderes ambulantes; cuyos fondos están reducidos a una variada colección de menudencias que caben muy holgadamente en una cesta o arquilla. Éstas se instalan en algún sitio público y concurrido, pregonan con voces desentonadas sus mercancías, improvisan en el paraje señalado por el ayunta-

miento una tienda o casilla fortalecida con tablas, que revisten de lienzos y sobre éstos despliegan sus manufacturas con aparato y ostentación...

Pero la parte integrante, esencial, animadora de la feria, es una colección de todos esos majos y matones portadores de catalinetas y ruedas de fortuna, tahúres, chalanes, gitanos, vagos, truhanes, caballeros de industria, que por gracia de dios viven y medran en nuestro país y son el sumidero inagotable de calabozos y presidios. Éstos descargan periódicamente sobre el pueblo de la feria a manera de nube de langosta. Como en la feria circulan plata que a despecho de moralistas estoicos y filósofos rancios es codiciada universalmente, toda esta gente acude con la misma golosina, que el enjambre de moscas al panal de miel. Las ferias son su elemento: allí pueden ejercitar la diversidad de sus ingenios y artificios: son su vendimia, su cosecha de agosto. Estos concurrentes son los que pueblan los garitos y tabernas: los que estafan a los incautos campesinos: los que ofreciendo un duro por un ochavo en juegos de azar manejan a su arbitrio a la diosa inconstante, los que recogen el aguinaldo de viejas y muchachos enseñando por el lente de una catalineta las escenas del diluvio universal y resurrección de la carne, las proezas del encantador Merlín, y los ejércitos de Carlomagno conquistando las californias. Son, en fin, los que dan gustoso entretenimiento a corchetes y alguaciles, que se desviven por aprisionar a gente de tal ralea, contra la cual tienen contraída enemistad y antipatía tan vehemente, como el gavilán hacia las aves de menos pujanza y valentía. También concurren personas a quienes agrada trocar, durante algunos días, el aristocrático frac por la chaqueta andaluza, el sombrero de copa por el de ala, el corbatín por el pañuelo de sortija y el bastón de sociedad por la vara de feria. Con esta transformación les es grato mezclarse entre la muchedumbre, y observar de cerca las costumbres del pueblo, que mal podrá conocer quien viva siempre en el torbellino de las grandes poblaciones y el seno de sus placeres".

Tras describir Miguel Lafuente el ambiente de una feria en un pueblo andaluz se entretiene en describir la feria de Loja en la que sonarían los ya casi desaparecidos fandangos, tocados con laúd, bandurria, guitarra y pandereta, con letras como las que guarda o escribe Francisco Serrano, el panadero de la calle el Puerto:

Los fandanguillos de Loja,
dicen que son los mejores,
donde quiera que se canten,
roban tos los corazones.

O esta otra que muestra un humor grueso como material de cante:

Cuando me parió mi madre,
me parió en el gallinero,
cuando llegó la partera
ya tenía yo dos huevos.

Fandangos cantados en las ferias, ventas y cortijos con la música que han oído cuando entró el fantasma: yo mismo. Músicas guardadas con el cariño de gentes como Enrique Sanjuán, *El flauta*, historia viva de la banda local que yo conocí desde los tiempos cuando era director D. Eduardo el director y cuya fundación data de 1863.

La feria fundamentalmente era la celebración de un gran mercado al final de las cosechas del verano, donde en general todo el mundo dispondría de alguna cantidad de dinero extra tras recibir los pagos por los trabajos realizados. Para unos lo extra consistiría en tener algo, en medio de la nada de todo el año, y para otros ver sus arcas reforzadas y poder entremezclarse en días de superasueto con la gente de abajo en una dejación de identidades que es la auténtica liberación de la fiesta. Pero no los entretengo más con reflexiones de medio pelo que nos distraigan de lo que él contaba en aquel año de 1844, cuando todavía faltaban cuatro años para que se creara la Feria de Sevilla. Hoy en día modelo recopiado y globaliferiador que enturbia y desnaturaliza las particularidades de cada una de las otras ferias llevándolas a empobrecerse, no por culpa, claro, de los sevillanos, ni de su feria, sino por la nefasta tendencia a que todo se parezca a lo reconocido como todo y con ello desaparezca la creatividad propia... y nos obligue a ser ecológicos y protectores de las contaminaciones ajenas, no para que todo quede fijo y sin cambios sino para motivar nuestra propia construcción de identidad colectiva en tiempos en que lo ritual va desapareciendo conforme se apodera de las relaciones humanas esa noción neoliberal que conlleva la apología de un ser humano individualizado y competiti-

vo, deshumanizado, convertido en recurso económico con existencia precaria, dispuesto a consumir consumiéndose... Pero lo dicho, no los entretengo que aquí llega la descripción de Lafuente Alcántara que según él mismo cuenta en el artículo, quizá para darle un toque más aventurero a su escrito, cae en Loja tras el descarrile de una diligencia en las proximidades del pueblo. Y así narra sobre nosotros y nuestra feria...

"Ésta se divide en dos secciones, una en la plaza principal y calles colaterales, otra en una espaciosa alameda a orilla del río. En la primera se venden utensilios domésticos y trajes y juguetes para chiquillos. Aquí se ve a un imberbe campesino aproximarse a una tienda, contemplar los géneros, pedir el precio de un pañuelo con mil colores, y después de rebajar su mérito y regatear con el tendero, decidirse a comprarle. En su complacencia se deja conocer que es un recuerdo destinado al objeto de sus sencillos amores.

En otra una graciosa aldeana vestida con tanta sencillez como pulcritud compra enseres y una estampa de la Virgen y el Niño para adornar su modesta habitación. Un robusto joven con la frente tostada del sol y la mano endurecida en la esteva abona el precio con afable solicitud... Ella, como esposa que es ya, y con instinto de la maternidad invierte en cosas útiles las cantidades que le regalará el esposo para galas buenas para aquel tiempo, en que se engalanaba para aparecer bonita en la feria del domingo, en que su novio le cantaba jácaras en la ventana.

En otro puesto, un maduro padre, perdido ya aquel gesto risueño y agradable que suelen adoptar los maridos mientras dura el pan de boda, se acerca con cuatro pimpollos a un vendedor de trompetas, timbales y chicharras.

La segunda sección de la feria, que es el mercado de animales, presenta una decoración distinta. Millares de mulas, asnos y caballos, rebaños de ovejas y ganado vacuno, multitud de cerdos, cabras, cabritos y animales de asta de cuyo nombre no quiero acordarme, se ven acampados en los márgenes del río y en medio de sus frondosas alamedas. Allí es donde despliegan vendedores y chalanes toda su persuasiva elocuencia: allí el escuchar los donaires sales andaluzas

y ver a la gente crúa abrirse paso por las estrechuras, y dar codazos y empujones y voces, y requebrar a las buenas hembras, y remojar la palabra en esta taberna y cantar una copla en otra, y bailar en la de mas allá, y promover disputas, algazaras y bromas....

Aquí se ve a un grupo de gitanos celebrar el genio manso, la firmeza, la calidad de un rocín indómito que desea comprar un buen hombre de gruesa estampa y ancha faz; no bien acabado el discurso apologético del animal, empieza éste a dar coces a diestro y siniestro con notable admiración de los vendedores que aseguran no haber hecho jamás cosa igual y que aquello es comprobante de su bondad y mero vicio y fortaleza; y prueban allí mismo que es mejor y brioso que el Babieca del Cid. Allá tres o cuatro chalanes desconocidos haciendo ellos papel de incautos o inexpertos procuran engañarse mutuamente.

En otra parte... no es posible referir todo lo que pasa en una feria. Quien padezca de humor atrabiliario y quiera curarse acuda a una feria andaluza, mézclense entre la muchedumbre, observe, y la risa acudirá a sus labios".

La feria que conocí en mi niñez y adolescencia no era tan distinta de la que habla Lafuente, recuerdo la feria de noche, que entonces era en La Carrera y La Victoria, y ese olor a tapas y raciones de pescao, calamares y pinchitos morunos que salían de los bares a las terrazas repletas de gente, con apenas coches abriéndose paso entre la multitud y obviados como algo ajeno al propio devenir de las gentes en medio de las calles recuerdo Los Claveles -*¡Joaquín Los Claveles son míos!*-, El Conga, La Inmaculada, el antiguo Quintana, el café Aguilera, la heladería, el Casino, Los Cármenes, el letrero medio borrado del Hotel Europa y en especial el bar Navarro, donde paraban las alsinas, del que mis padres eran íntimos, lo que me permitía de vez en cuando entrar en la cocina y que Araceli me diera tapas extras: voladillos, berenjenas rebozadas, gambas con gabardina... mientras le decía al camarero -*ponle un tubito al niño*- aprovechando que no estaban mis padres. Y en las terrazas y los bares la presencia de las mujeres en el espacio público que normalmente el resto del año estaba reservado para los hombres. Pero sobre todo era el momento de subirse en los cacharros de La Victoria que por la mañana habían estado cerrados. Primero nos subíamos en la noria donde un tambor y el empuje de los

feriantes marcaba su velocidad, se llamaba el *puche-puche* quizás por la cadencia del tambor que recordaba al de los por ahora desaparecidos "armaos" en Semana Santa.

Después a las barquillas, que se ponían delante de la barandilla, sobre los torreones, donde hoy está el edificio del Bar Rufino y la casa donde vivía Don Fernando Vázquez, el médico, al que yo quise tanto y con el que tanto me reía, y con cada arrechuche el Hacho se venía y se iba en esa alocada remontada que le dábamos a la barca. Las barquillas eran más baratas, más populares, a mi hermano Victorino le encantaban, lo que no podría decir de mi hermana Teresa ocupada en otras cosas, allí tu pagabas menos porque el motor del columpio era uno mismo y el que se montaba contigo y.... flexión va estiramiento viene aquello empezaba a empinarse y a sentir nublos en la cabeza, hormigueo en el vientre y una excitación que era como una iniciación al placer que creaba adicción y empobrecimiento del bolsillo... como una droga de la cual salías ennortao con la cabeza ida cuando los tablones que hacían de freno se levantaban y rozaban con el caucho de la quilla produciendo un ruido final y una parada en seco. Pero eso no era todo, faltaba el columpio con el nombre más sugerente, con espectáculo garantizado tanto si te subías como si no: *Las Delicias,* una especie de noria, adornada de espejos, de dos receptáculos pintados con las caras de mujeres peinadas a lo Rita Hayworth, donde te sentabas haciendo uno de contrapeso del otro, de tal forma que si los dos que se subían en un receptáculo pesaban menos que los que se montaban en el otro le ponían unos saquitos de arena en la parte baja y trasera para casi igualarlos y poder poner aquello en funcionamiento con un saco de más o menos, y la ayuda de aquellos jóvenes voladores que se exhibían agarrados en las barras metálicas de la parte baja de la barquichuela y daban impulso o freno con sus vuelos, para mí fascinantes y llenos de riesgo, y hasta que no me había hartao de verlos y había sacado consecuencias de sus habilidades no me subía al columpio a comprobar por qué se llamaba *Las Delicias*... Debía ser ese especial cosquilleo que ningún otro artilugio en toda la feria te proporcionaba lo que lo nombraba como delicia, un columpio para todos los públicos...

Ya desde lo alto de *Las Delicias* se podía ver el patio de La Victoria -el primer lugar que yo recuerde donde estaba la caseta oficial- cuando

quedabas parado allí arriba un ratito, mientras se llenaba el columpio, podía ver los preparativos de la orquesta, la disposición de las mesas, las luces y los montones de cajas de bebidas que luego se esparcirían por los grupos de gente que se procuraban cajas de refrescos de las conocidas marcas recién llegadas en los primeros años 60 al país, convertidas en iconos de la fiesta... las mezclas de alcohol destilado y burbujas, que por entonces hacía poco tiempo que habían sustituido a zarzaparrillas y demás espumosos locales, acompañando a los finos y montillas que eran los dueños de los gaznates durante el día y culpables de mis primeras cogorzas adolescentes. Entonces no iba aún a la caseta, en primer lugar por mi edad, pero en realidad porque en determinados ambientes la caseta no era un lugar apropiado de "buenas costumbres" y con resignación y sobre todo sin dinero suficiente quedaba excluido de ese espacio de diversión por antonomasia. Al día siguiente, sin poder opinar por no haber visto ná, oía, en uno u otro sitio, de amigos que sí iban o de hermanos mayores y vecinos las anécdotas que un día tras otro sucedían en ese recinto mágico de la caseta donde la fiesta no alcanzaba su cenit hasta altas horas de la mañana, que comparadas con las horas de cierre de las juergas juveniles de hoy podría parecer algo ridículo, porque lo que hoy se lleva es darle la vuelta al día.

Aquellas seis o siete de la mañana era un trasnoche tan poco habitual que su solo nombrar daba idea de lo extraordinariamente feliz, lúdico y único que era el ambiente amenizado por la orquesta Aliatar o por los Denis con su versión del *ui uaa tintan guaraguarabimba*, primer grupo local pop, lejano antecedente de los exitosos grupos que han surgido de Loja en los últimos años como los Del Ayo o Lori Meyers, o la orquesta número uno, Bernardino y Los Serenade, que durante tanto tiempo dio el sonido verbenero junto a grupos del incipiente pop español que traían los vientos *spanish-hippies* de sus canciones -*Busco un amor para mi vida, vivo la vida para el amor*- que con los calores de agosto abrían los apetitos sexuales echando por tierra oleadas de puritanismo, novenas, y esa moral, digamos de blanco y negro, que tuvimos que ir saltando a bancadas para mayor libertad y entendimiento de nuestras propias vidas.

La feria también era para eso, para saltarse las normas y no es que aquello fuera, dicho en lojeño, un folleteo, ¡qué más hubiéramos que-

rido!, pero sin duda que esas fechas de nocturnidad y horarios libres fueron contribuyendo a nuestra nueva educación, que la íbamos tomando como podíamos los unos de los otros o... de las otras, haciendo vanguardia conforme la adolescencia se nos fue amontonando despertándolo todo. Y en eso estábamos ya por los finales de los 60, con medio pueblo emigrao a Sabadell, Barcelona, Alemania o Suiza... donde buscaban la vida que su pueblo no les daba; y un bailecito aquí, un achuchón allá, y a mí, que mi frustración primera es no poder haber sido bailaor flamenco de mucho taconeo -un Israel Galván grande y nuevo-, mi padre, sin saberlo y sin entender mucho de mi vocación, cuando me veía llegar tarde, o a lo que a él le parecía tarde, me gritaba -*¡Bailaor, Bailaor!*-, no por lo del toro que mató a Joselito sino porque hablando en plata no le hacía gracia que la gente, a modo de piropo y habiéndome visto canturrear y bailotear, que otra cosa no era, le dijera: -*D. Victorino qué gracia tiene su niño y cómo baila*-. Aunque después, cuando íbamos a Valencia a casa de mi abuela bien que nos ponían a bailar, para disfrute de la familia, a mi hermana Amparo y a mí lo último que habíamos aprendido en la feria, aparte del *¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!* de *La Mariquilla* o *Niña asómate a la reja* que eran dos clásicos. Y así es la vida: quien te quiere no te deja y quien te deja... no te quiere.

No es que hubiera muchas novedades de un año para otro en el programa de fiestas pero una cosa que siempre me gustaba eran las Policromías, un espectáculo revistero de niños para niños, lo que hoy llaman gente menuda, que ocurría en el Parque Novedades de la calle Tamayo, y otra las para mí espectaculares carreras pedestres que daban la vuelta a La Redonda recién hecha, y que en mis años ganaba con asiduidad el primer atleta local que yo recuerde: El Poeta, admirado por su facilidad para ganar a otros corredores locales o forasteros, triunfos que nadie patrocinaba, escribía ni reseñaba, mitos que vivían en el interior de las cabezas de los muchachos que se arremolinaban al final de la carrera para estar cerca de un vencedor desprovisto de podium al que daban algún duro y una medalla.

También recuerdo como un día especial el día de la vuelta ciclista, mi deporte favorito; ese día, previo refunfuñe, mis hermanos, Manolo y Victorino, me llevaban para verla pasar con ellos y todos sus amigos a casa de los Rodríguez en Los Ángeles, pues al dar la casa también a la Carretera Nueva había posibilidad de ver a los ciclistas por dos

sitios y percibir mejor el desarrollo de la carrera, la evolución de las escapadas y oír el ruido de las cadenas girando veloces en pos del triunfo que mis hermanos predecían que sería el del Borlas, el ídolo local. Toda la feria pendiente de todo lo que en aquellos días venía a Loja, que si la gymkhana, que si el aeromodelismo, que si el tiro al plato o, ya años más tarde, los campeonatos de natación en la Piscina Yola y el tenis, con El Churri campeón ocasional, que era como la llegada de la civilización, un deporte fino y nuevo que en Loja pronto adquirió gran afición por lo de Santana y el empeño de D. Vicente.

Por allá se van los camareros con sus bandejas circulares y plateadas y sus chaquetas blancas, que ya huelen a tó, camino de la estación a tomar el ferrobús, ¡lo último en tren!, que los lleve a su pueblo a dormir para poder volver la noche próxima con sus chaquetas ya lavadas, de nuevo a servir en las terrazas y refrescar los gaznates. Esa es la imagen que tengo en mi cabeza cerrando el día que ya clarea, los tejeringos tomaos, los chocolates bebíos y atendidas las vomitonas de algún amigo, y sin embargo amiga, que ha mezclao sin parar y se empeña en amargarnos los últimos instantes con el líquido ácido que expulsa como si los mismos veinticinco caños fueran -*joer pa qué has bebío tanto...*- y ya pá la casa a dormir, aunque alguno que vivía por el Barrio Alto, un teoletero, que tiene que abrir la puerta con máximo sigilo, puede ser que tras las cuestas y la concentración pá no hacer ruido se acostara con la pea pasá dispuesto a corretear a la primera de cambio en el nuevo día.

Y de pronto, a lo más tardar con 17 o 18 años, sobre el 71 o 72, los juegos de la infancia empezaron a irse y comprendí entonces que mi sueño de niño, gastármelo todo en los coches de choque, no tendría lugar y que nuestras cabecitas pensaban más allá de nuestros juegos, que el país que vivíamos era muy oscuro, las noticias que traían nuestros hermanos hablaban de que no teníamos libertad y rum rum rum rum empezamos a ser otros, otras... Nuestra pandilla hacía aguas porque las ideas de unos no iban con las de otros, y las ideas eran lo primero, y leíamos a escondidas los libros prohibidos, las películas prohibidas, prohibición era el territorio donde estábamos creciendo en medio de la asfixia de la mayoría, y empezamos a conocer, a saber, a explicar, y de pronto un día nos sorprendimos cantando unos cuantos La Internacional en el patio del Instituto, donde se hacían

las verbenas, donde estaba la preciosa fuente esa de los tritones que da más vueltas que una volaera esperando echar agua de una vez, en ese espacio donde cayeron los jardines y plátanos gigantes y centenarios que tanta manía parecen todavía tenerles. Cantamos con gran inconsciencia por nuestra parte, no pasó nada ese día pero el pistoletazo de salida estaba dado y a partir de ahí, y con la marcha de muchos de nosotros a estudiar a Granada, nos fuimos como se decía entonces comprometiendo, transformando nuestras cabezas y tomando partido hasta mancharnos. A finales de agosto del 75, en plena feria, todos los amigos, que ya éramos camaradas, nos dedicamos a preparar una acción que iba a discurrir en Granada el 9 de septiembre pidiendo la libertad para los que después se convirtieron en los últimos fusilados del franquismo, aquí en Loja por la noche en casa de Joaquín Vázquez, en La Victoria, entre el ruido de la caseta, o en la de Miguel Sánchez o en la mía; mientras el bullicio de la feria tenía lugar nuestras vietnamitas chorreaban tinta preparando los panfletos para la acción... Pero no se preocupen, seguro que en la feria del 75 nos emborrachamos, bailamos y... porque éramos rojos, algunos tirando a rosa, seguro que también cantamos alguna canción de cantautor que nos erizaba el alma, pero les puedo asegurar que cuando la brigadilla entró en nuestras casas, buscándonos tras las detenciones que se produjeron después de la acción, nosotros no estábamos, porque aunque éramos divertidos y jóvenes estábamos muy bien organizados...

Y se murió y empezó todo a cambiar, no les cuento cómo fue el cambio, podríamos discrepar y estamos aquí para otra cosa, lo más lejano a una discusión, esto es un pregón, ¿o es una fantasmada?, bueno, lo dicho, que empezaron a llegar las ferias democráticas, las participativas y lo que antes estaba oculto empezó a aflorar y las casetas políticas fueron la novedad durante los primeros años post mórtem, precios populares, símbolos ostentosos, carteles políticos decorativos, farolillos rojos y blanquiverdes, banderas, abrazos de hermandad, pinchitos preparados en las casas, las tortillas y, como siempre, fino, cervezas, gambas y jamón, y entonces me acuerdo de nosotros los del MCA, comunistas de izquierda, que teníamos nuestra caseta porque entonces éramos bastantes y entre los de Huétor con Salva a la cabeza y los de Loja con mis buenos amigos y compañeros Fernando Piqueras y María Luisa, y otros muchos que no nombro para evitar

cansancios y retahílas, gozábamos de la feria mientras sacábamos unos duros para la causa.

Pero no les voy a dejar entre banderas que siempre dividen y separan, volvamos a la feria, reguemos las gargantas, comamos -*Niño ponte una musiquita buena que vamos a bailar, a cantar y dar palmas*:

Tres cositas tiene Loja
que no las tiene Sevilla
La alfaguara, los gitanos
Y el barrio las vereillas.

Tango de aires granainos y lojeños que cantaba el gitano Ramón de Loja que no conoció nuestra Volaera, que me lo contó mi amigo Guille y me refrescó la memoria de cuando lo cantábamos, sin saber ni siquiera que era un tango, en ese espacio del olvido de la pena, la feria.

-¡Ozú cuánto polvo!

-¡Cuchi el niño que nos va a meter el bastón por el ojo!

-Déjalo, mehó que llenen, y un plato de jamón y caldito pa la pea... y la gente pintaita y presumía pasea, unos solo para mirar, pero los hay que... *¡Ay señor! ¿Cómo se para a esta gente? ¡Venga, venga, vamos a cantar y a bailar aquí en el pueblo del agua! ¿Todavía del agua?*

En Loja de la que decía Walter Starkie en *D. Gitano* allá por 1930:

"Atheneus, traficante de la antigua Grecia, famoso por sus escándalos y sus borracheras, solía lanzar terribles anatemas contra los españoles ricos que preferían el agua al vino. Comprendo la razón de esta referencia desde que bebí en uno de los muchos manantiales que brotan en el verde paraíso de Loja.

Loja es una ciudad de catadores de agua; sus habitantes tienen un paladar especial para notar la diferencia entre uno y otro manantial, como los catadores de vino de Sanlúcar de Barrameda lo tienen para las variedades de la manzanilla. El agua es la sangre de la tierra y los moros crearon las arterias para regar y fertilizar los jardines de

Andalucía. Las murmuradoras, chispeantes fuentes de Loja anulan el encanto de las de Xauen, la ciudad sagrada, y preparan mi espíritu para gozar del jardín de Lindaraja y el Generalife".

O la Loja de las aguas sanas, nombradas por Santa Teresa en dos cartas que escribe, y que mi madre Teresa Marín que fue maestra de Loja, directora de La Malagona en tiempos en que Manolo Martín, nuestro amigo, era el Presidente de la Asociación de Padres, figúrense... me refirió. Dos cartas escritas desde Toledo, en enero de 1577, a la Madre María San José del convento de Sevilla en las que pide las aguas para una monja enferma y que cuentan así:

"La nuestra priora de Malagón se está ansi, harto he pedido a nuestro padre que me escriba si el agua de Loja aprovecha llevado tan lejos para enviar por ello, acuérdeselo vuestra reverencia".

Días más tarde vuelve a escribirle diciendo:

"Ahora en el agua tengo esperanza de Loja, ya he escrito a nuestro padre nos avise se detendrá, haré que envíen por ello, creo que es bien curada porque yo lo aviso mucho".

Así que ya sabéis, somos el pueblo del agua, al que cuando nombraban era para compararlo con el paraíso, y así lo hicieron desde Ibn Aljatib, el lojeño de los mil saberes, a los Hermanos Marx, desde Santa Teresa a Andersen, hasta este viajero irlandés al que me acabo de referir, Starkie.

Los lojeños, las lojeñas, herederos del paraíso, no deben comer de la manzana para no ser expulsados.

¡Agua! ¡Agua! ¡Agua!; ¡Agua! del Terciao; ¡Agua! de las Lagunas, de las Chorreras; ¡Agua! del Cofín, Frontil, Manzanil; ¡Agua! de la fuente La Cinta de la Quinta, de la Plaza Arriba; ¡Agua! del Genazar!, del Genil, del Borbollote; ¡Agua! de la Plaza Abajo, de la Trucha de Riofrío, del río Salado; ¡Agua! de la fuente Don Pedro, del pilar de Guarino, de Porrinas, de Plines; ¡Agua! de La Presa; ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡El agua presa de La Presa!; Agua de la Cadena; ¡Agua! de la Fuente Santa, de la Palma, de la Fuente la Teja, de la Fuente Alta; ¡Agua! de cada uno de los 25

caños; ¡Agua ruidosa de la Cola del Caballo!; ¡Agua! de las Acequias del Batán; ¡Agua! de los Infiernos, de los Infiernos Altos, de los Infiernos Bajos; ¡Agua! ¡Agua! ¡Agua!; ¡Agua! de la Fuente del Paraíso.

¡Agua de Loja! que decían por Málaga que este debe agua hasta en Loja. Que decían que en Loja hay más manantiales que días tiene el año, que decían...

Su poquito de agua con el anís y los chumbos, pero estamos en feria y para el vino hagan caso del autor de *Don Gitano*: Manzanilla de Sanlúcar ¡la mar inmensa!

Y... ¡BEBAN! ¡BEBAN! ¡BEBAN! ¡BEBAN!; ¡BEBAN! por este fantasma que no puede beber... por este fantasma encadenado al pasado, impedido para hablar del presente.

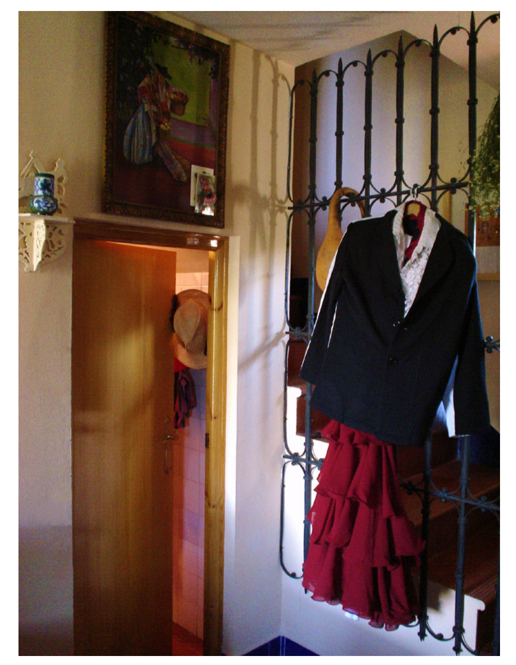
Y.... ya saben *¡Quién quiera feria que aguante los cohetes!*

Pregón de la Feria de Loja **es un texto escrito en 2005 como loa de Loja para ser leído en el acto inaugural de la feria de ese año junto a cantes y bailes como es menester en estas ocasiones.**



4

4. *Loja*, 2007. Foto del autor



5

5. *Prepregón*, 2005. Foto del autor



6

6. *Pregón de la Feria de Loja*, 2005, Patio del Ayuntamiento de Loja. Fotos Antonio Pérez Martínez

¡¡LARGA VIDA AL CUTRE CHOU!!

A MIS COMPAS DEL CUTRE Y A SU AFICIÓN

Feria del Corpus, Granada. Año 198… y pocos. Caseta el Meneillo, actuación del *CUTRE CHOU*. DOS ÚNICAS FUNCIONES. Miércoles y sábado de Feria. 1h de la madrugada.

Y allí, desde las once de la noche, la compañía del Cutre nos disponíamos al maquillaje y a disfrazarnos para la función, en un vestuario ubicado debajo del escenario, encorvados y gibosos por los ciento cuarenta centímetros de altura que había de suelo a techo; a la luz de una bombilla salían del baúl las últimas novedades en los trajes y adornos de ese año. Allí abajo bullía la vida en un ir y venir de risas y aspavientos cuando íbamos viendo transformarse el dogma de agitadores marxistas leninistas en espectáculo de agitación carnavalesca, en esa algarabía de lentejuelas, velos, paquetones, tetas postizas, pelucas imposibles, ropas preparadas para la ocasión… Labios pintados, géneros trastocados, el desmadre de un cabaré fotonovela con carreras en las medias. Y… el dónde has puesto esto, el dame la barra de labios y el rimel o el píntame, Nico, que yo solo no me veo, mientras por algún agujero de las telas que cubrían los bajos del escenario se veía al público expectante que fiel a la cita empezaba a gritar ¡Cutre! ¡Cutre! La Estrella, La Lola, La Santa, abreviatura de Santaella, se iban convirtiendo en supervedettes, estrellas de la noche del Corpus, y nada era más divertido que aquellos minutos cuando todo estaba preparado para salir arriba entre el rugir de las decenas de personas que explotaban de júbilo, cuando se oía la música que abría el espectáculo y salía el presentador estrafalario, transgenerizado, dando la bienvenida con un discurso elocuente y exagerado, felicitándose por la suerte que iban a correr los que tenían la fortuna de estar aquella noche bajo la carpa inmensa del ¡¡¡¡CUTREEEEE CHOUUU!!!!

El CUTRE CHOU, un grupo de amigos y amigas la mayoría militantes en la organización de Granada del Movimiento Comunista de Andalucía, de donde recibía el nombre la caseta, rebajando el pomposo nombre sesentayochesco de "Movimiento" por ese otro de "Meneillo" que favorecía el ambiente divertido, centro principal de captación de recursos económicos de nuestro entrañable grupúsculo que por aquellas fechas había hecho de la lucha contra la OTAN, el pacifismo, la ecología y el desarrollo de las luchas feministas su principal trabajo de teorización y agitación tras el asentamiento de la descafeinada Transición, la llegada al gobierno del PSOE y la certeza de que la revolución no tendría lugar. En ese marco es en el que se desarrolla la aparición del Cutre, un espacio nuevo de agitación que deja atrás el cansancio y el color en blanco y negro de la lucha antifranquista, de alguna forma derrotada por la ruptura pactada, llamada Transición, que supuso la casi total desaparición de los partidos de la izquierda revolucionaria. El Cutre era la expresión de la quiebra con los maximalismos de las certezas revolucionarias y la apertura a nuevos temas de lucha como el feminismo y la sexualidad libre que ponían nuestras propias vidas en el centro de los cambios sociales. Pero sobre todo, el Cutre era la expresión de los afectos que se cruzaban entre nosotr+s, dispuestos a celebrarlos en un ambiente donde compartir la risa y la astracanada, tras tantas derrotas como habíamos vivido. La vida levantándose como se levantaba la altura del fingido trapecio donde Pinito del Oro, Juanma, de tul y brillo, con su capa voladora, parecía ascender a las alturas y arriesgar la vida en saltos mortales continuados, acompañada de su esposo que hacía de subalterno con ejercicios circenses, que en la exagerada narración del maestro de ceremonias parecían reales.

¡¡¡CUTRE CHOUUUU!!! Un nombre que aceptaba cualquier disparate, improvisación, delirio, desmadre en escena, rupturas del guión y ausencias de algun+ que se había rajado a última hora. Achuchones, risotadas, incluso cabreos en el escenario en medio de la función: "Santa sal bonica que no podemos parar esto"; y el presentador, yo mismo, abandonaba el escenario micrófono en mano y bajaba al camerino, al lado, tras la cortina negra, retransmitiendo en directo el atranque que había allí, algún disgusto de protagonismo entre actores y actrices que impedía que el número comenzara: y se oía al público reír por ese escenario vacío, abandonado, hasta que La Santa salía con el ceño fruncido pero espléndida y se unía al coro cantando aquello de *Somos*

las nadadoras, vamos siempre adelante, nuestro ánimo no tiene fin…, un canto a la resistencia hecho a base de lentejuelas, con una cabeza de pato sobresaliendo del salvavidas de plástico chillón rodeando la cintura del improvisado ballet, que se descomponía con tal desorden que causaba los aplausos y los gritos de un público entregado señalando con sus dedos las caras y los meneos de sus propios camaradas transformados que trastocaban papeles, revolviendo lo masculino y lo femenino en tal extremo que podríamos decir que anunciaban lo que años después ha significado lo *queer* en la propia transformación de los feminismos.

Los números que componían el Cutre se abastecían de canciones populares del momento, de la copla, rancheras… cuyas letras o bien se trastocaban adquiriendo nuevos sentidos o lo que se trastocaba era el sentido de la letra mediante el disfraz produciendo parodia; parodia para producir crítica o la aparición de un discurso de espejos deformantes que contaban a través de una construcción performativa. Contar desde dentro.

Recuerdo el número de la Monja Salvaje: sobre una caja de Coca-Cola de plástico rojo, quieto como una estatua, vestido de verde y rojo, rodeado de encajes como un San Pancracio con el perejil en la mano, estaba Pepe el de Alfacar, enjuto, seguro que fumado pero quieto, mirando al infinito, y debajo una monja arrodillada ante el santo, dando la espalda al público y vestida con una toga de rayas de cebra a la que se oía decir en voz de ultratumba con total lentitud *Yooo lo queee quieeeero es que me cooooma el tigre, que me cooooma el tigre, que me coooooma el tigre…* Repitiéndose varias veces y acelerándose en cada repetición hasta que estallaba en toda la caseta la música y la canción en versión Rosa Morena. Entonces, en un arrebato, la monja abandonaba la toga de cebra y surgía el transgénero en bata de lunares subiendo, al ritmo de *que me coma el tigre, que me coma el tigre mis carnes morenas*, la túnica verde de San Pancracio, y revoloteándolo como una posesa, con los labios de carmín y una calva galopante con flor, mientras el público se destornillaba a gritos, y desaparecían bailando; la luz se apagaba dando fin.

Sobre el comienzo de los noventa, el Cutre hizo una especie de comedia musical, textos en *playback* que confeccionaban los diálogos

de los distintos personajes que componían el número. Guiones disparatados que, a través de una historia que narraba los amores de una hermana mejicana de Montserrat Caballé -Lola la del Puerto- con el marido de aquella, mostraban diversos personajes que escondían sexualidades múltiples y enredos varios tratados en una mezcla de fotonovela colombiana y comedia costumbrista andaluza. Lo Cutre ya no era la forma primera de una intervención generalizada de la improvisación, sino que se refería ahora a la forma de crear el guión, el uso de fragmentos que se iban pegando conforme aparecían en medio de las reuniones preparatorias, que siguieron siendo escasas lo que favorecía la no excesiva búsqueda de un producto enlatado, sino vivo y fresco, lleno de cosas que nos estaban sucediendo y que se divulgaban, se contaban. En ese sentido, los números del Cutre serían acciones que huían de lo teatral, de lo ensayado.

En el 1992, año de la conmemoración del Quinto Centenario del "descubrimiento" de América, año de la Expo de Sevilla y las Olimpiadas de Barcelona, el delirio que produjo el Cutre con los números que ese año conformaban la revista (revista como función, revista como edición) fue inenarrable. 500 años del "descubrimiento" y allí estaba sonando *Él vino en un barco de nombre extranjero, lo encontré en el puerto un anochecer*... cantado por una bellísima india, Estrella, vestida a lo Sara Montiel en *Yuma* mientras detrás, en un barco de cartón, aparecía Colón con melena amarilla, con esa cara de espantado que Juanma ponía al modo de Stan Laurel, mostrando su brazo tatuado con el nombre de la reina Isabel, mientras se oía:

Mira mi brazo tatuado
con este nombre de mujer,
es el recuerdo del pasado
que nunca más ha de volver.
Ella me quiso y me ha olvidado,
en cambio, yo, no la olvidé
y para siempre voy marcado
con este nombre de mujer.

O el frenesí de los cinco compañeros vestidos a modo y usanza de equipo de gimnasia rítmica tirando las cintas, los bolos o los aros con

que se acompañan los ejercicios en la competición, y conformando con sus arrítmicos movimientos y aspavientos un ballet de no se sabe qué, dando fondo a una Montserrat Callaté barbuda a la que daba vida Carmelo, orondo con su traje dorado, sus operadas tetas de globo, su melena setentera con la que se hizo o le hicieron un alto moño, maquillado sobre la barba, que no se sabía si era Montserrat o un guerrero de sumo trans; todo acompañado de una versión de Freddy Mercury a lo Juan Meca, elegante y bajito ante la diva con la que canta, desgañitándose al unísono entre gorgoritos, la exaltación de los juegos olímpicos ¡¡¡¡BarcelOOOna !!!! ¡¡¡¡BarcelOOOOna!!!! ¡¡¡¡BarcelOOOOOna!!!!

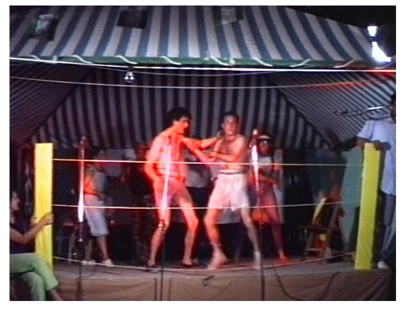
La visión carnavalera gaditana de la apoteosis del 92 enseñaba la ruina del 93 con la risotada ante los 10 años de reinado del PSOE celebrado con unos juegos y la añoranza del "descubrimiento".

La mezcla de variadas formas de lo que se ha entendido como cultura popular en la canción, el teatro, la comedia costumbrista, la telenovela, el ripio rayado, las varietés, los espectáculos trans de los primeros bares de ambiente desde finales de los 70, con unas concepciones políticas que no se enuncian como panfleto sino como yuxtaposición de imágenes que trabajan con la mezcla de los géneros, los discursos feministas, la crítica a las políticas espectaculares, la vida como acción, y todo ello trabado para crear la risa a través de un caleidoscopio que continuamente produce imágenes que llevan a los espectadores a inmiscuirse en lo que sucede por medio del asombro: eso es el Cutre.

El Cutre Chou continúa 20 y pico años después produciendo similares efectos entre los privilegiados espectadores que se asoman año tras año al Corpus granaíno.

¡¡¡Larga vida al Cutre Chou!!!

***¡¡¡Larga vida al Cutre Chou!!!* es un texto escrito en 2009 para el proyecto *dig me out. Discourses of Popular Music, Gender and Ethnicity* coordinado por María José Belbel y Rosa Reitsamer, Arteleku, Donostia. http://www.digmeout.org/texte/Benl_span_ges.pdf**


7


8


9

7. *El combate*, 1992, Cutre Chou, Recinto Ferial, Granada. Fotograma del vídeo de Juan Meca
8. *El lago de los patos*, 1992, Cutre Chou, Recinto Ferial, Granada. Fotograma del vídeo de Juan Meca
9. *Juanma Sánchez, La supervedette*, 2007, Cutre Chou, Recinto Ferial, Granada. Foto del autor



10


11

10. *Estado Roldán, Estado Ladrón. La Virgen del Pilar dice que no*, 1994, Cutre Chou, Recinto Ferial, Granada. Fotograma del vídeo de Juan Meca
11. *Vuelven Los Maños*, 2011, Fiesta XXV aniversario del Cutre Chou, Alfacar. Foto Concha Pasarín

SETECIENTOS OCHENTA Y DOS CUARZOS

En febrero de 1993, horas antes de cumplir treinta y nueve años, yendo hacia Bérchules, Juan Carlos me habló de la existencia de una mina de cuarzo en Las Alpujarras. Sentí una enorme curiosidad por conocer el sitio donde estaba y quedamos en ir a verla al día siguiente. El cuarzo es un cristal de carbono de enorme fragilidad y una dureza capaz de rayar el vidrio. Fragilidad y dureza unidas en un prisma lleno de energía.

Cuando llegamos al pueblo nos desaconsejaron subir por el estado en que se encontraba la pista debido a las últimas nevadas y nos informaron que la mina era una veta de la que algunos del lugar extraían el cuarzo para recoger un poco de dinero. En un bar, al que acostumbro a ir, nos oyeron hablar de los cuarzos y me ofrecieron comprar una bolsa con cristales. Mi intención no era hacer negocio y tuve dudas sobre si debía comprarlos, pero aquellos los compré por cuatro mil pesetas. Era un tesoro sin apenas valor económico, su valor residía en sus formas y en el sentimiento que la naturaleza despertaba en mí por su capacidad para crear algo útil mas allá de los atributos estéticos. Esteticismo y economía están demasiado enlazados en los valores culturales y materiales.

Pensé que con ellos podría realizar un mapa del planeta y expresar, a través de las potencialidades del cuarzo, mis deseos de una tierra cargada con una energía renovadora. Deseché la idea. Más tarde pensé dejarlos sobre la mesa que guarda mi selva, pero ella no estaba preparada para recibir algo que fuera objeto de un pequeño comercio y fue creciendo la idea de su distribución.

Ya había regalado algunos, igual que otras veces he hecho con otras piedras que doy a quienes les han gustado al verlas en mi casa, pero en esta ocasión había notado al darlos una sensación más espiritual.

Daba algo que tiene unas propiedades físicas, cargándose de otras propiedades y significados cuando lo entregas a otros a quienes quieres señalar como parte de ti. Das algo que tú tienes para que otros tengan la fuerza y vitalidad que los cuarzos poseen, y a la vez estén presentes en ti y tú en ellos. Esa constancia de las propiedades físicas y espirituales transmitiéndose mutuamente significados y creando otros nuevos, fruto de esa relación, me satisfizo.

Distribución, transmisión, devolución, relación, cercanía, eran ideas que surgían de ese acto de entregar una piedra a otra persona y me gustaba usar el cuarzo como un símbolo de mi relación con los otros, mis amigos y conocidos; gente que en un momento significa para ti y usas el cuarzo como algo que al donar recorre espacios que las palabras tardarían más tiempo en cruzar.

El cuarzo nunca deja de ser querido por quien lo recibe, solo varía la intensidad en la apreciación de sus significados, dependiendo esta intensidad del mayor o menor conocimiento sobre el lenguaje propio que contienen las piedras, extraído del conocimiento físico que se tenga sobre ellas.

Siempre llevo cuarzos en el bolsillo y al entregar alguno elijo el que más me gusta. Me sorprendía el que esa elección se diera en mí independientemente del conocimiento y amor que yo tuviera por la persona a la que se lo entregaba.

Pensé que el arte es algo que se expresa desde la interrelación entre materia y espíritu, conocimiento y realidad. Este diálogo se producía en un espacio no exclusivamente físico, visible a un espectador, sino que el espacio de los cuarzos distribuidos no era aprehensible, nunca estaban quietos en un punto determinado, nunca eran visibles en su totalidad. Los cuarzos se mueven con quienes los tienen o permanecen en los lugares donde fueron dejados. El gesto de la donación transforma la fisicidad del cuarzo en una idea a través de la emoción y el conocimiento. Las ideas nos pueden llevar a lugares donde no hemos estado y proseguir en la búsqueda que transforme la realidad en una dirección más adecuada al reconocimiento de la existencia de otros y de uno mismo, interrelación constatable pero no visible, salvo en experiencias reducidas.

Otros y yo es la nueva unidad a crear en la conciencia de nosotros. No puede subsistir una cultura que no contenga esta unidad sino como cultura depredadora, Occidente debe aprender otrosyyo si no quiere convertir el devenir en oscuridad definitiva.

El cuarzo es una afirmación más en la búsqueda y el afianzamiento del otros y yo. No es metáfora, es realidad y práctica real no sujeta a las tribulaciones del mercado, desactivándose sus mecanismos de significación si entrara en contacto con él. Su religión no es la del mercado. Sus oficiantes no pueden ser mercaderes.

***Setecientos ochenta y dos cuarzos* es un texto escrito en 1993 como documentación de la acción consistente en una donación que señala el alejamiento de la supeditación del arte al mercado y su valor como conocimiento del mundo.**

ACAECIÓ EN GRANADA

La perfección se aleja de la ciudad amada, sentir su corazón parece más un sueño, una idea difusa que se evade en medio de la impotencia que conlleva la búsqueda de lo perfecto.

Habitado por la historia el paraíso huye de la realidad a través del tiempo constructor del espacio.

Somos habitantes de una ciudad nacida de otra cultura, desterrada a golpe de sumisión y sufrimiento. Sin embargo en la ciudad persiste su recuerdo en las sublimes construcciones realizadas por los que cruzaron el Estrecho.

Granada es un corazón árabe deshabitado al que nunca hemos amado bastante, porque fue llamado extraño y enemigo por el nuevo orden nacido tras la expulsión. Quien hizo la ciudad no vive en ella. No somos sus herederos. Sólo constructores de olvido. Destructores.

Miguel Benlloch
Catálogo *Intervenciones*, proyecto *Plus Ultra*, 1992

Acaeció en Granada. El agujero negro de la esfera escondía la obra. Byars (1932-1997) construyó el vacío de una esfera. La inmaterialidad del objeto. Nada.

De niño oí una vez que todas las voces pronunciadas a través de los tiempos estaban suspendidas en el espacio y que en un otro tiempo, quizás, pudieran oírse. El espacio sería el vacío de una Babel confusa

donde el dorado resplandor de las estrellas estaría rodeado por el rumor de las voces. Mi relación con Byars estuvo acompañada de un silencio lleno de gestos y algunas palabras que siempre me produjeron cercanía.

Os voy a contar la historia de *La esfera dorada*.
No debo alargarme mucho sobre su gestación.

En 1991 recibimos BNV y Mar Villaespesa el encargo, por mediación de Juan Cañavate, de realizar el proyecto de arte contemporáneo para el Pabellón de Andalucía de la Expo ´92. Mar, Joaquín Vázquez y yo habíamos trabajado juntos por vez primera en *El sueño imperativo*. Esa experiencia supuso para todos nosotros un aprendizaje de los caminos distintos que el arte podía desarrollar fuera de lo exclusivamente retiniano y emotivo. Mar era ya conocida por sus trabajos en la crítica y su relación con los nuevos movimientos que se producían en Andalucía, colaborando, a través de las revistas *Figura* y *Arena* y otras prácticas, con artistas como Espaliú, Agredano, Federico Guzmán, Paneque o Pedro G. Romero. Por otro lado, Joaquín y yo habíamos emprendido un nuevo camino creando BNV en 1988; intentábamos con ello remezclar lo que había sido nuestra experiencia en la militancia política en el Movimiento Comunista MC con lo que entonces era la intuición de que el arte era también un lenguaje de transformación y conocimiento del mundo, atisbando que la función del arte es revelar la realidad que se esconde y la que es visible, una especie de supra-percepción que se aleja de la realidad y que por ello puede transformarla.

La Expo de Sevilla no era para todos nosotros un motivo de celebración, no había nada que celebrar en ese año del 92 donde se conmemoraba el 500 aniversario del viaje de Colón y el llamado descubrimiento de América, una tierra ya entonces habitada por culturas diversas y a la que los indios cuna de Panamá llamaban ABYA-YALA.

Aceptamos la invitación con la condición de que se celebrara fuera del espacio de celebración, la Isla de la Cartuja de Sevilla, y que el territorio de realización fueran las ocho provincias andaluzas. Y así fue, era la oportunidad de continuar el trabajo común que había significado la experiencia de *El sueño imperativo* y expresar por me-

dio del proyecto otras preocupaciones sobre el lenguaje del arte, su imbricación con lo político y su capacidad de construir espacios y discursos antagónicos con el espacio oficial que ocupaba en España, en su totalidad, una feria del mercado del arte: ARCO.

Recuerdo la tarde que fui a recoger a Byars al aeropuerto de Granada, era el otoño de 1991, iba acompañado por un amigo que sabía algo de inglés. Yo apenas conocía su obra, había ojeado el dossier que Mar había confeccionado con textos sobre él, conocía su imagen extraña y lo reconocimos de inmediato cuando entramos en la sala de recogida de equipajes. Allí estaba, un cuerpo grande vestido de un negro profundo y aurático, con un pañuelo negro de seda en la cabeza, que prácticamente le tapaba los ojos, y sobre él un sombrero de ala ancha y alta corona ligeramente abombada. Nos acercamos, nos presentamos y nos saludó con una sonrisa que hacía brillar sus ojos. Pronto se desvaneció en mí la preocupación por cómo sería el encuentro, enseguida me pareció cercano, alejado de la excentricidad tantas veces unida a una idea asocial de la vida. Subimos al Lada soviético que por entonces era mi coche y partimos para Granada. En el camino nos preguntó por ese paisaje deslumbrante de los alineados chopos del otoño en La Vega, y a tropezones fuimos contándole algo de la ciudad que iba a conocer, de los planes de su visita, en la que se trataría de que decidiera qué iba a hacer para el proyecto, con qué materiales construiría su obra y cuál sería el lugar de exhibición.

El proyecto para el Pabellón de Andalucía tomó el nombre de *Plus Ultra,* una relectura del lema imperial que hablaba de un cierto desafío que para nosotros y nuestros deseos era el experimentar con formatos y lenguajes que transformaran las exposiciones al uso y los modos de producción de las mismas. *Plus Ultra* era un conjunto de intervenciones de artistas internacionales y españoles en espacios culturales monumentales, entonces no muy conocidos, y que habían tenido una cierta conexión con la colonización; espacios a descubrir y releer por medio del lenguaje creado por el trabajo de los artistas invitados, en interlocución con Mar Villaespesa y el equipo de producción, formado para llevar adelante el proyecto, constituido por Alicia Pinteño, Beatriz Poncela, Simeón Saiz, Esther Regueira, Joaquín y yo mismo, todos amparados bajo las siglas de BNV, con la colaboración logística de Marino Martín y la dirección técnica de

Juan Fernando Vázquez. Junto a las intervenciones se realizaron tres exposiciones más: *El artista y la ciudad, Américas* y *Tierra de nadie.*

A Byars se le había propuesto trabajar en Granada; la metodología del encuentro con la ciudad consistía en acercarle al conocimiento del proyecto total, visitar diversos espacios monumentales de la ciudad y darle a conocer posibles materiales con los que podría construir la idea de su obra. Para Byars, el lugar, aunque no siempre, proporcionaba la materialidad de la que surge la obra, como algo que emerge de la propia geología transcendiéndola. Recuerdo que habíamos hecho previamente una relación de materiales para mostrarle, como las areniscas del Padul, la piedra de Sierra Elvira o los rosáceos mármoles de la Sierra de Loja, pero era verdad también que dudábamos de que alguno de ellos fuera elegido. ¿Qué más entonces podríamos ofrecer a alguien que habita en la perfección como un presente efímero, instante en dilución, señal de muerte?

Cuando llegamos al Hotel Guadalupe, en el recinto de la Alhambra, Byars nos pidió que nos quedáramos con él, subió a su habitación y bajó enseguida, nos sentamos y pedimos una botella de vino mientras lo oíamos contar diversas experiencias que nos iban transportando a un mundo de signos nuevos. La conversación continuó en otros sitios, y ya de noche, en un paseo por el bosque de la Alhambra, mostraba su interés por la ciudad que visitaba y algunas historias acontecidas en ella. Tras varias horas nos dejó y bajamos la colina atravesados por la irradiación de su mundo. *A perfect moment.*

Al día siguiente, con Mar y el crítico de arte Kevin Power, comenzamos la travesía de días por distintos espacios de la ciudad, visitamos numerosos lugares pero recuerdo su presencia en El Bañuelo, el Palacio Dar-Al-Horra y la Alhambra.

Dar-Al-Horra, situado en el barrio del Albayzín, en el Callejón del Agua, es un palacio nazarí construido en el siglo XV, sobre un palacio zirí del siglo XI, que en árabe significa Casa de la Señora, y en él habitó Aixa, madre de Boabdil.

Byars quedó prendado del lugar y nos propuso hacer otro día una acción en la que invitaríamos, ese era su deseo, a amigos artistas.

El día previsto fui a recogerlo, salió del hotel vestido con el traje dorado, que según nos contó fue un regalo de la Ópera China de Beijing. Lo utilizaba en numerosas de sus acciones. Se subió al coche vestido de ese fulgor. Camino del lugar, abrió una guía de Granada y me preguntó: "¿qué significa Santa María de la O?". Entonces yo, que no sabía que se estaba refiriendo a la Iglesia que se construyó en Granada en 1501 sobre la demolición de la Mezquita Aljama, conocida hoy por la Iglesia del Sagrario, le contesté como pude: "...es un nombre que debe de venir de esa Virgen, lo que sé es que hay una canción llamada María de la O", y comencé a cantarle, "María de la O / qué desgraciaita / gitana / tú eres / teniéndolo to...", y dos o tres versos más. Me miró con expectación y cierto asombro, y me pidió volver a canturrear la canción; así llegamos al Carril de la Lona donde fuera de la vista de la gente aparqué, y con él con los ojos medio cubiertos por un pañuelo negro nos encaminamos a Dar-Al-Horra. Unas veinte personas nos esperaban, todas conocidas. Byars apareció bajo el arco del pequeño salón, tras el pórtico de tres arcos, con la cara totalmente cubierta por el pañuelo y el sombrero de copa negros, como si el traje dorado fuera sin cuerpo. Mar también de negro, delante de él, ritualizada, repartía a los presentes unos círculos de cartón dorado, pequeños como monedas, en los que estaba inscrita una espiral, signo de lo infinito, y que a su vez referenciaba al número nueve, mágico y eterno. Las monedas eran una invitación a todos los poetas y pensadores para asistir a Documenta IX. Tras el acto desapareció. Como en muchas de sus performances fue un instante efímero vivido en el espacio árabe al que un nuevo sentido añadía.

Cuando al otro día llegamos al Carlos V le explicamos la génesis del más bello palacio del Renacimiento, edificado para gloria del emperador. Sello de piedra sobre la piedra destruida. Un círculo, espacio de poder inhabitado, guardado por columnas dentro del cuadrado. Construido con los impuestos cobrados a los moriscos como pago para impedir su expulsión, llevada a cabo en 1609, siendo los Libros Plúmbeos testigos del último intento de la desesperación musulmana para evadir su inminente expulsión, libros circulares escritos como himnos ocultos sobre el plomo indestructible.

En aquel sitio me dijo "Ponte en el centro. Canta María de la O. Solo María de la O". Así lo hice no sin cierta vergüenza, lo canté una vez y él

dijo *more* y volví a decirlo varias veces, volvió a repetir *more, more,* y abandonado a su deseo canté repitiendo una y otra vez el nombre de María de la O, gozando del momento mientras las palabras cantadas llenaban el círculo y la gente que visitaba el palacio permanecía en el límite de las columnas tañidas por la voz.

Recorrimos la Alhambra, visitando las torres, salones y patios, cuando entramos en el de los Leones y llegamos a la Sala de Dos Hermanas se quedó un rato mirando la cúpula de mocárabes construida a partir de una estrella central desarrollada mediante el teorema de Pitágoras. La estrella de cinco puntas era para él la representación del hombre, un hombre poliédrico llegado a ser esfera. El espacio sencillo y perfecto de la aparición y la desaparición, vida circulante y frágil, llena de preguntas abiertas frente a la respuesta que es una y cerrada, fin y muerte.

Preguntó: "¿de qué material está hecha?", le respondimos: "yeserías de escayola", y se quedó pensando.

Los días que estuvimos con él están como ausentes del tiempo, recorridos por formas que aparecen en el instante para la diversión y la transcendencia, como cuando cogía en un bar una servilleta y la apretaba en su mano y nos la devolvía como regalo esférico nombrándola, *Is.* Nombrar es crear, accionar la vida en el impulso del cambio que existe por la pregunta. Espiral interrogante abierta al infinito. La pregunta es el espacio vacío, abierto a todo, del que la respuesta es la materialidad limitada de la certeza.

Pensábamos que una vez partiera, desde donde estuviera, nos haría la propuesta de su obra para Granada. Pero ese tiempo desapareció. Al día siguiente de la visita a la Alhambra llegó la idea: una esfera de tres metros de diámetro, dorada con pan de oro sobre la escayola de un grosor de 10 cm, que en su interior debería guardar el vacío de la esfera. La esfera dorada pensada debería ser colocada en el centro del círculo que conforma el patio del Carlos V. Cuadrado. Círculo. Esfera.

Los días siguientes nos propusimos resolver, junto a él, todo lo relativo a su producción, eran aún tiempos del boca a boca, llamada a llamada, fax a fax, modos de hacer también efímeros y desprovistos aún de la aceleración que anima la llama de nuestra propia combus-

tión. La escayola era la solidez de lo débil, yeso, polvo molido, eterno como el oro, protegiendo el espacio desocupado de su interior.

Maestros de escayola, doradores, técnicos… Llegamos a ellos fácilmente impulsados por el *showman*, tocados por el chamán, por el que se muestra y el que ve. Visitamos los talleres del maestro escayolista, Francisco Martín Fernández, y el maestro dorador, Antonio López Marín. Byars conoció sus técnicas, contempló sus trabajos, vio que los artesanos estaban decididos al reto de lo que nunca habían hecho, así nos lo expresaron; quedamos con ellos en que nos enviarían presupuestos acerca de los costes y el tiempo del trabajo.

Juan Fernando Vázquez, ingeniero de caminos, especialista en montaje y desmontaje de estructuras, nos asesoró como tantas veces y preparó los planos y estudios técnicos que íbamos a enviar al Patronato de la Alhambra para que dieran la autorización para llevar adelante el proyecto. Por entonces habíamos tenido varias reuniones con Mateo Revilla, director del Patronato, a quien conocíamos y respetábamos y en quien creíamos tener un aliado. Las reuniones, yendo en cierta forma bien, no nos quitaban el resquemor de que todo no estaba con nosotros; teníamos la sensación de que quien maneja ya bien la diplomacia de palacio va dejando transcurrir el lento tiempo… hasta el momento en que le llegó a Juan Cañavate una carta en la que Mateo informaba de los acuerdos de la reunión del Patronato, comunicando al Pabellón de Andalucía la desautorización para llevar adelante el proyecto en el Carlos V, bajo la argumentación, nunca explicada, de un insuficiente estudio técnico. Según contó *El País,* "el Patronato del monumento denegó su permiso al considerar que la idea solo estaba dirigida «a utilizar la Alhambra para promocionar la figura de Byars»". Días después tuve la oportunidad de fotografiar el patio del palacio con el suelo lleno de hierros y paneles troceados por doquier tras uno de los espectáculos del Festival de Música y Danza.

La esfera, expulsada del espacio imperial cristiano, condensaba los huecos abiertos de los mocárabes, ocupando la centralidad de un espacio desde el que preguntar sobre la idea de destrucción y construcción, a la vez que era apertura a un tiempo de reconocimiento de lo ausente y de la arquitectura imperial. El acto mágico de Byars de

unir los opuestos se interrumpe, arrojado como el círculo plúmbeo nacido para evitar hacer eterno lo opuesto.

El Cuarto Real de Santo Domingo, palacio de Almanxarra, fue el lugar que primero pensamos como alternativa. Construido sobre el adarve de la muralla que rodeaba el barrio de El Realejo, palacio y fortaleza, es de los pocos testimonios de arquitectura residencial del siglo XIII en Granada. Desde un punto de vista arquitectónico, fue el modelo que siguieron los palacios de la Alhambra, y otros como el Alcazar Genil. El Cuarto servía a los reyes musulmanes para recogerse en él los días del Ramadán. El palacio de Almanxarra, su nombre en árabe, comprado entonces recientemente por el Ayuntamiento, iba a empezar su restauración, y aunque lo visitamos no logramos convencer de que mediante *La esfera* podría ser visitado por los granadinos antes de comenzar las obras, que veinte años después aún no han finalizado.

Finalmente y tras ir a ver otros espacios, nos propusieron visitar el Palacio de los Córdova, actual Archivo de Granada. Edificado en la Placeta de las Descalzas hacia 1530, su historia es rica en avatares; con el tiempo fue albergue de fábricas, sociedades, almacenes de madera que a principio del pasado siglo se habían convertido en almacenes municipales. Derribado en 1919, para construir el hoy desaparecido teatro Gran Capitán, sus restos más preciados junto a sus espléndidos artesonados mozárabes fueron trasladados a la finca Villa María, en el camino de Pulianas. En 1960, bajo el auspicio del Ayuntamiento de Granada, para evitar que dichos restos fueran trasladados a Córdoba, se reconstruye en una finca situada al comienzo de la cuesta del Chapiz por el arquitecto malagueño Álvarez de Toledo siguiendo los planos de Gómez Moreno.

Nos pareció que ese palacio itinerante, un espacio errante, desplazado como *La esfera*, situado frente a la Alhambra, era la nueva propuesta a hacer a Byars. *La esfera* finalmente estaría en la explanada de la fachada del Palacio de los Córdova, visible desde los miradores de los diversos pabellones de la Alhambra, introducida en ella por la mirada.

Byars, desde su marcha, continuó en contacto a través de la correspondencia con Mar. Sus cartas y postales fueron fruto de su relación con las caligrafías orientales y las ceremonias de doblar y envolver

papel; escribió a cientos a lo largo de su vida, eran a la vez expresión de lo efímero y una extensión de él mismo. Reflejaban sus costumbres y pensamientos a través del estricto uso en la selección de colores y formas. Cuentan que casi día a día, antes del amanecer se levantaba y comenzaba a escribirlas con una caligrafía propia, a veces ininteligible, confusas en su sintaxis, llenas de estrellas que aparecían sobre las letras, intercalando entre renglones otros renglones con distinto mensaje o pensamiento. Con frecuencia contenían peticiones extravagantes, también referencias a performances programadas. A menudo incorporaban textos que contenían información práctica, instrucciones, peticiones o expresiones sinceramente efusivas. Algunas debían ser leídas como poesía o regalo suave y sensual, una ofrenda para compartir con el deleite que produjo para él escribirlas en la distancia. Otras debían ser leídas como un reto o una pregunta, a veces tenían instrucciones extrañas que sugerían un compromiso más allá de la lectura.

Las cartas a Mar eran todo eso, sobres negros escritos con letras doradas que en su interior contenían postales desde la ciudad en la que en ese instante vivía. Las cartas fue el medio por el cual nos enteramos de lo que había pensado para el momento de la inauguración.

En la primera, con la imagen de las pirámides de Gizeh y enviada desde Grecia, me nombra como María de la O, feminizando la forma de llamarme o desproveyéndome de todo significado de género al llamar puro el nombre de la O:

> Me gustaría encontrar a los estudiantes alrededor
> de la gran esfera para añadir significado e interés.
> Espero grandes sonidos de María de la O y dile
> que cante a menudo por favor. Feliz Pascua.

Y en renglones intercalados con los anteriores dice:

> Mar amo lo puro de María de la O. Para las reuniones
> de los estudiantes ¿está disponible Lao Tsé en español
> y los haikus de Basho? Parecen ser lo apropiado,
> escrituras simples y profundas para añadir a la esfera,
> dime si es fácil conseguir en Granada.

En una segunda postal, enviada desde Nueva York, en la que se ve en mármol blanco el busto de Beatriz de Aragón, de Francesco Laurana, de la Frick Collection, escribe:

> Dentro de la esfera he decidido
> que el ruido venga desde su interior.
> Deseo que se transforme en 100.
> En el círculo la esfera debe encontrarse.

Y de nuevo intercalado este otro texto:

> Puede que María de la O
> sea la que cante en la esfera,
> encontremos los dos un momento
> perfecto, gracias por el fantástico
> y sensible ensayo.

La propuesta de James Lee Byars para Granada era como el haiku de Matsuo Basho:

> No sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron.
> Sencillamente lo que sucede en un lugar y en un momento dado.

La producción estaba en marcha, los presupuestos para hacerla entraban en lo que preveíamos, *La esfera* comenzaba a rodar hacia su centro. Los plazos de construcción se fueron sucediendo y llegó el momento de construirla *in situ*. Los escayolistas parecían felices el día que llegaron a los Córdova para terminar de construir la esfera al aire libre. Realizada sobre un círculo-anillo de madera de pino de 90 cm de diámetro, de 9 cm de altura en su exterior y 5 en su interior, con el que se repartía el peso de la esfera a la vez que le dotaba de cierta sensación de ingravidez al estar el anillo fuera de vista.

La blanca superficie era alisada por la plana, los espartos y demás utensilios utilizados le daban una pátina marmórea de un blanco luminoso. Dentro y fuera, lo cóncavo y lo convexo adquirían su curva perfección uniendo materialidad y vacío. Cuando nos planteamos dorarla nadie había previsto que el más leve viento impediría fijar las pequeñas y cuadradas láminas de oro, pues ellas tenían que ser trabajadas a

la intemperie. Marino Martín, con quien años antes junto a Juan Antonio Peinado habíamos creado el Planta Baja, planteó construir un andamiaje recubierto por una lona translúcida de 5 x 5 x 5 m que cobijara a la esfera durante el proceso de dorado, y así se hizo. La esfera comenzó a abandonar el blanco para tomar el rojo inglés sobre el que se colocaría la cola transparente sobre la que se añadirían uno a uno los cuadrados de pan de oro. Esfera blanca. Esfera roja. Esfera dorada. Cada una evocando su propia fuerza. Trinidad del uno. Un misterio fácil.

Cuando finalmente estuvo terminada volvió a venirme a la cabeza si esa sería la esfera que Byars quería, una infinita red de cuadrados dorados convertidos en esfera, láminas que fijadas al pincel del maestro devolvían potenciados los rayos del sol hacia la Alhambra desde donde era vista potente como si fuera su propia prolongación.

La expulsión abría su visión, no solo a distancias y alturas no contempladas sino que, desaparecida del espacio elegido, aparecía con la luz solar a todas horas a la vera del Darro, el río de oro escondido a la ciudad a principios del siglo XX, añadiendo significado a su propia esencia y reflejando la continuada torpeza de la destrucción granadina, ayer ciudad derribada, hoy vega construida. Negocio de la ruina del torpe mercader.

Cuando Byars vino a Granada por segunda vez la esfera estaba en su lugar. Nos fuimos acercando a él por la Carrera del Darro y el Paseo de los Tristes, camino ajeno al tiempo detenido en una mirada elevada y oblicua capaz de trascender los siglos que han transcurrido desde la expulsión de la Granada Nasrí. Si yo caminaba nervioso esperando el momento de verla, intranquilo por la devolución de la idea recibida; él, junto a Mar y Marino, caminaba con la misma sonrisa con la que siempre se me aparece y su alegría me añadía incertidumbre.

Llegamos y atravesamos lentamente el jardín. En la explanada, junto a la fachada, con el fondo verde del bosque que lleva a la Fuente del Avellano, desde la altura protegida por los miradores de la Alhambra, dueño del espacio, como una aparición de lo perfecto estaba el disco dorado, la esfera con el sol en su centro reflejando los rayos, potente y cegadora provocando en su interminable fulgor la oscuridad

del agujero negro que la habitaba. Un lugar de la nada donde el mundo se interrumpe, las certezas se suspenden y abren preguntas que de nuevo podrán traernos por un tiempo luz, tiempo contra tiempo, espacio contra espacio para volver a aprehender. Fisión.

Byars se manifestó contento y feliz ante la visión de la obra. "*The great sphere* era un sol que lo enciende todo y nada consume".
Junto a la esfera estaba la cartela:

> James Lee Byars.
> *La esfera dorada.* Granada.
>
> La esfera de oro de tres metros de diámetro,
> creada específicamente para Granada,
> representa metafóricamente la idea de la
> perfección y el idealismo a través de una
> forma pura asociada a dichos conceptos
> desde la antigüedad. Además de expresar
> un lenguaje abstracto, incorpora elementos
> de la cultura del lugar.

Le recuerdo esos días cuando caminábamos por las partes altas de la muralla del Sacromonte, que como un meridiano cruza de abajo arriba la curvatura del Cerro de San Miguel dividiéndolo en dos. Entre las cuevas andando, casi flotando sobre las casas, hablábamos de la historia de la ciudad, recogíamos fragmentos de cerámica árabe que a cada paso encontrábamos esparcidos por el suelo, e iba explicándole lo que eran las cuevas, que a esa altura del monte eran cavernas deshabitadas, casi destruidas, con apenas restos de cal, y empezó a hablarme de este sitio como un espacio donde su obra, que cedería, podía ser expuesta.

El 11 de octubre de 1992 por la mañana se hicieron las pruebas para introducirme en la esfera, todo quedó preparado, las fotos de Miquel Bargalló recogieron ese momento como todos aquellos otros que la documentaron.

La esfera dorada iba a ser accionada introduciéndome en su interior antes de que el público llegara. Entré en ella por un círculo abierto en su parte superior mediante una grúa de la que colgaba una es-

linga doblada sobre la que me situé para entrar de pie al fondo de ella. Había estado preparándome para habitar ese espacio esférico y llevaba conmigo una pequeña mochila a mi espalda donde guardaba algunos objetos de amigos, libros y una manzana por si tenía que comer algo durante las aproximadamente dos horas que iba a estar allí habitando un espacio no habitado antes. Descendí al fondo, imposible sentarse en lo convexo, todo era curva en aquel espacio blanco, un lugar incómodo y mágico donde solo situándose de pie en su centro podías esperar el paso del tiempo hasta el momento del canto. María de la O estaba allí mirando la O que en lo alto se abría como un orificio inalcanzable de conexión a lo exterior; pensé en la lámpara de Aladino cuando cae por el tobogán de su interior y penetré en un lugar que me trasciende olvidando todo para pronunciar la O, su nombre.

Oía el murmullo de la gente que llegaba hasta que de pronto, en el exterior, la voz de Mar recitaba a Lao Tsé, al final del poema tenía que comenzar a cantar, ya era ese instante y sonó por vez primera María de la O, lo volví a cantar, María de la O, María de la O, una y otra vez, solo María de la O. Al tiempo comencé a sentir físicamente, más allá del oído, el sonido, cómo la esfera se llenaba de él y después lentamente lo expulsaba por el orificio abierto arriba llevándolo al exterior, sintiendo por todo mi cuerpo como una espesura que me acariciaba y salía fuera tal y como se respira, inspiración expiración, lleno y vacío. Un circuito continuo de vida y muerte constituyendo el vivir. Una voz cierta oída por la gente convocada que se preguntaba de dónde venía.

Cuando el público abandonó el jardín y se introdujo en el palacio, la grúa volvió a rescatarme de la cápsula. Byars estaba esperándome y me abrazó, así lo recuerdo, no más palabras solo el abrazo.

Aquella misma noche nos despedimos, volvíamos todo el grupo de producción a abrir la coordenada del último proyecto de *Plus Ultra* que el colectivo Agencia de Viaje había desarrollado: *Cápsula de tiempo Córdoba*.

Cuando de madrugada llegamos a la casa de Joaquín en Cristo del Buen Viaje caí en la cama rendido, balbuceante y sin poder dormir

comencé a hablar sin freno de lo que había sucedido. Juan Carlos era quien oía aquellas palabras bullendo sin cesar, llevándome de un sitio a otro, del pensamiento a la fascinación, de lo real a lo irreal, como un delirio de fiebre que me extasiaba sin poder controlar las palabras que autónomas y sin dirección prevista pronunciaba, y que como si provinieran de un lugar ajeno me traían un placer desconocido. No recuerdo el tiempo que duraron pero el día siguiente se abrió al fin y ya, justa es mi memoria, no quedaba recuerdo de lo dicho, solo y bastante el rastro de su paso, la conmoción de la acción, la huella móvil de Byars, su transferencia.

De un sitio a otro, atravesar, trans pero a la vez subir, ir más allá, más allá de la referencia, pasar a otro ámbito superando su clausura, su límite, no dejar de conocer sino desde él crear un espacio de pregunta, un lugar cualquiera en la intemperie que se abre inestable en lo sabido, hacer tuya la transcendencia.

Cualquier pliego de papel lo convertía Byars con su mano en una esfera y la reconocía nombrando *IS,* y al repetirlo era *ISIS*, diosa egipcia, para en el siguiente instante mostrarnos los calzoncillos de tela rosa estampada ¿de corazoncitos?, ¿de lunares?, en un sitio público, en la trastienda de un bar. De la risa a la inquietud todo en un uno lleno de varios.

La acción transcendente no es un lugar ajeno al conocimiento, ni desprovisto de él, sino todo lo contrario, es la acción propia del conocimiento que se sitúa en su límite para intentar superarlo; crear es abrir la potencia de nuevas combinatorias difusas, una realidad de apertura que recoge y redistribuye lo sabido para generar una nueva ecuación que actúa en lo real modificándolo. Entre la aparición y la desaparición sucede la impresión, un cúmulo de imágenes que abren lo imaginario creando potencia, una congelación dinámica donde irrumpen nuevas posibilidades de conocimiento abriendo la imagen. La transcendencia es acción. Pasar de dentro afuera. Las cosas que han de llegar. Aventura.

Como el heyoka que emplea su disfraz para llamar la atención, hacer reír o asustar y sorprender; un payaso sagrado que utiliza toda clase de ropas para poder accionar y decir lo innombrable. Como el heyoka que las utiliza para situarse en un lugar ajeno desde el que interrogar

riendo, desde el extrañamiento de su propia cultura, la contingencia y la arbitrariedad del orden social. Como el heyoka situado en lo sacrílego donde puede ser entendido como fuera de lugar para así interpelar la norma, el ritual performativo que conforma la costumbre de lo permisible. Así reaparecí tras los días de aprendizaje construyendo la esfera. Entendí, aún más profundamente, que todo lo que es puede ser cuestionado y comencé a mezclar la potencia del signo con su negación: andar y desandar, borrar y escribir, la parodia del Cutre Chou, la acción política y yo mismo.

Como el heyoka y Byars el cherokee, indios antes de la destrucción que llegó sobre el payaso sagrado aniquilado y mercantilizado por el capital que nos busca para atraparnos en sus leyes y desterrar la risa que nos produce su destartalado mundo, danzo para abrir caminos de barbarie.

Como el heyoka Byars, transcendí del lugar y desnudé mi cuerpo en mi primera acción, *Tengo Tiempo*, 1994, en Mollá como regalo a Miquel Bargalló por su cumpleaños. Ropas superpuestas que me identificaban cayendo una a una, mostrando desidentificación e identidad en un ritual para reír, pensar y producir el vacío de un cuerpo desnudo reinscribible; la minifalda de lentejuelas que era un top, el gorro de paja de mi infancia, la chilaba, los guantes hasta el hombro de color blanco, rojo, naranja, malva y la camisa de cuadros que bailó en los setenta mientras arrojaba panfletos; todo y más fue cayendo hasta llegar al cuerpo a cuerpo y en su interior el tiempo.

• • • • • • • •

Había llegado el camión, un viejo Avia con la caja gris abollada por el uso, entró en los jardines y se situó en la explanada junto a *La esfera dorada*. Marino se había encargado de prepararlo todo. Era el 8 de junio de 1994.

En los casi dos años que *La esfera dorada* había estado en el Palacio de los Córdova estuvimos haciendo gestiones para intentar que se quedara en Granada; no voy a nombrar los nombres de las instituciones locales y andaluzas ni los de las personas con las que estuvimos gestionando la posibilidad de su supervivencia, la hemeroteca da

cuenta de ellos, no dejaré que entren en el texto; solo contar que una a una se fueron diluyendo al igual que el brillo de la esfera se agotaba por el descuido al que fue sometida; como una estrella que se apaga después de dar su energía y llenar de neutrinos el espacio celeste, la esfera, la helioesfera, la cosmogonía creada encontró el momento de su muerte. Byars nos lo pidió tras los repetidos informes que le enviamos acerca de la inutilidad de nuestras gestiones y el deterioro galopante al que estaba sometida. "Desaparecer", fueron sus instrucciones.

Y allí el camión atronaba dando marcha atrás atacándola en medio del humo y el olor a gasolina, la golpeó varias veces hasta derrumbarla; tres operarios contratados para tal fin la cargaron en el camión trozo a trozo, palada a palada. Recogí el fragmento más grande que quedó y algunos otros más pequeños para repartir a quienes la hicieron posible. Hoy el asteroide mayor me acompaña y guarda detrás del ordenador donde estoy escribiendo, recordándome que los fragmentos fueron arrojados al barranco de Víznar, la fosa de todo lo que es y fue en la ciudad de La Vega. Lo que había escrito para el catálogo de *Plus Ultra* se cumplió, la destrucción se apoderó de todo pero no el olvido.

La energía que desplegó la obra de Byars se remezcla día a día creando nuevas ideas, lo inmortal es inmaterial, como aquella primera exposición de James Lee Byars en casa de sus padres donde convocó a amigos, escritores, críticos... Allí sentado en una de las habitaciones estaba él después de haber quitado todos los muebles, las ventanas y puertas de la casa, allí sentado ajeno a todo. Sin nada más. Cubierto en la intemperie. En medio. Y después ya no estuvo.

***Acaeció en Granada* es un texto escrito en 2013 In Memóriam de James Lee Byars y su relación con la ciudad de Granada a través de su presencia en el proyecto *Plus Ultra* comisariado por Mar Villaespesa y producido por BNV producciones en el marco de actividades del Pabellón de Andalucía en Expo ´92, Sevilla.**

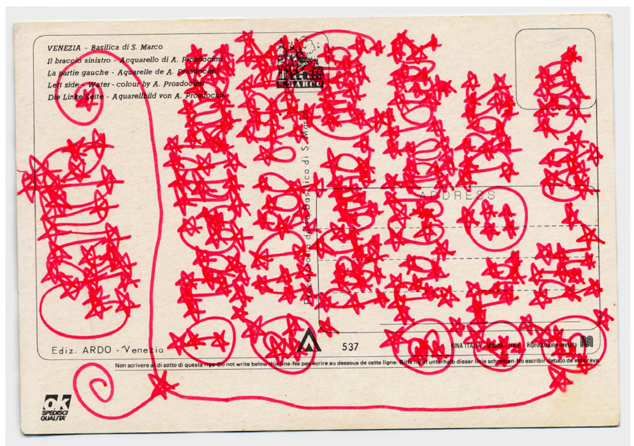

12

12. Acción de James Lee Byars en Palacio Dar-Al-Horra, 1991, Granada. Foto Juande Jarillo

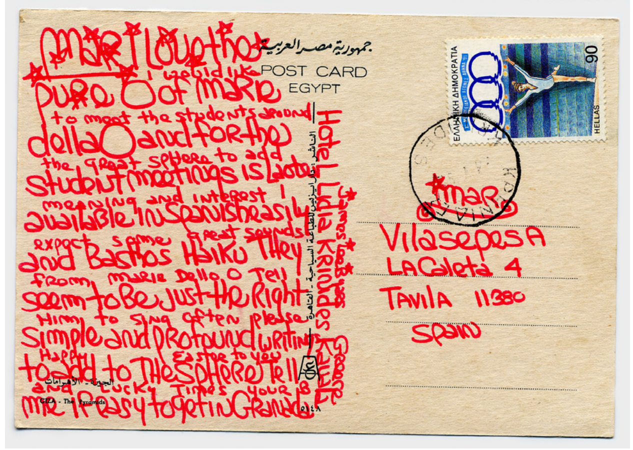


13

13. James Lee Byars en Casa Julio, 1991, Granada. Foto Gloria Guzmán







14

14. Correspondencia de James Lee Byars con Mar Villaespesa, 1991



15

15. James Lee Byars, *La esfera dorada*, 1992, Palacio de los Córdova, Granada, proyecto *Plus Ultra*, comisariado por Mar Villaespesa. Foto Miquel Bargalló



16



17

16. El cruce en *La esfera dorada*, 1992. Foto Manolo Oballa
17. Introducción en *La esfera dorada*, 1992. Foto Manolo Oballa


18

18. *La esfera dorada*, 1992, Alboroque a James Lee Byars con Esther Regueira y Kevin Power.
Foto Beatriz Poncela



19

19. *O donde habite el olvido*, 2001, Festival de Performance, Palacio de los Córdova, Granada, comisariado por Margarita de Aizpuru. Foto Javier Pérez González



20

20. James Lee Byars oye el canto de María de la O, 1992. Foto Micaela Villa


21

21. Fragmento de *La esfera dorada*, 1994. Foto Juan Antonio Peinado

EL DETECTIVE

I

Aquella tarde había decidido saltarme la regla familiar de no ver películas calificadas por la clasificación moral de la Iglesia como 4, "gravemente peligrosa no debe verse". Echaban en el cine Aliatar de mi pueblo, Loja, *El detective,* una película protagonizada por Frank Sinatra en la que la homosexualidad estaba presente como delito, era 1968, tenía catorce años.

Fui solo, como se va a la escena del crimen, aquello era un asunto mío que tenía que vivir solo, sin riesgos de que en mi casa, estrictos con las cosas de la Iglesia, lo supieran rápidamente por cualquiera. Entré cuando la película había empezado y salí antes de que terminara, con ello reforzaba la clandestinidad de mi acto, mi seguridad. No recuerdo muchas cosas más, incluso no sé si sirvió para aclararme algo, supongo que no mucho, solo que había mucha más gente que era como yo creía que yo era y que en torno a ellos actuaba la policía, maricones detenidos a mansalva, cargados como mercancías en un camión del que descendían para juntarse en la comisaría una variedad de cuerpos que vivían entre el gozo propio y el castigo ajeno. Placer y dolor. Cuerpo.

Manolita era encaladora de casas, al igual que la Negra, también llamada la Blancanieves, por puro contraste con el color aceitunado de su piel y tal vez como sueño imposible de un príncipe, menos acaramelado que el del cuento recientemente hecho película, un príncipe que le hiciera feliz en el desenfreno de una noche de amor imaginada y le rescatara del sórdido vivir en la ciudad con límite.

Manolita y la Negra serían como de treinta años, los dos eran lojeños, las dos vestían por la calle como hombres, elegantes y afectados por

unos movimientos corporales como de otra naturaleza, gestos que lo separaban del resto de los hombres, afeminados según decían, maricones… o más bien mariquitas, sarasas, parguelas, bujarrones, lilos, jotos, putos… la palabra travesti no estaba aún en el vocabulario de un pueblo en los años 60, por lo menos yo no la oí nunca decirla en la patulea de niños con los que yo hacía mi vida.

Mientras en la Negra, gitana, guapa y un poco bizca, afloraba la estridencia de sus contoneos, en Manolita todo era contenido; contaban, como una particularidad salvadora de su presente, que desde pequeño había jugado con muñecas y se lo habían consentido. La veo andando con las manos juntas y una voz suave.

La Negra era de pelo negro como tizones, ronca, y cuando hablaba era graciosa, con frases rotundas llenas de comparaciones exageradas, desorbitadas, arbitrarias… La gente reía con ella y en cierta medida la respetaba.

Manolita iba con su vida interior, casi siempre sola y cuando paraba a hablar con alguien sus gestos seguían siendo recatados aunque sus ojos miraban a todas partes, como observando cualquier movimiento a su alrededor, escrutando la realidad donde se desenvolvía viviendo la vida distinta de sus afectos, rayando desde su comedimiento toda la normalidad, la norma estricta de los comportamientos esperados del género dual inscrito y sujetado en nosotros.

Las dos eran amigas o al menos yo de vez en cuando las veía juntas, su presencia producía en mí una atracción no exactamente sexual, sino fruto de una todavía no certeza de que algo nos unía y un decirme que yo no era como ellas, pero podría ser que, pasado el tiempo, en algún momento pudiera serlo y empezar las manos a doblárseme en tirabuzón, forzar los escorzos troncales o adelantar el pie dejando solo la punta como apoyo… Yo las miraba cuando me las cruzaba por cualquier calle o las veía encalar con aquellas largas cañas que terminaban en una brocha gruesa y tosca por donde la blanca cal chorreaba antes de comenzar a iluminar la pared, y entonces ya no sabía si las miraba o miraba el ligero añil de la cal iluminada por el sol. Yo era sensible, palabra incrustada en nuestras vidas como una disculpa que nos hiciera más digeribles, más cercanos a lo que se

le supone una cualidad de las mujeres, sensibilidad por debilidad, que era la voz que escondía nuestra real separación del mundo de los hombres.

Ellas eran limpias, trabajadoras, se ganaban su salario y nunca oí ningún exabrupto sobre su discordante atracción por los hombres. La palabra sería: eran correctas, no resquebrajaban la paz familiar, su forma de ser no provocaba desórdenes públicos ni alteraba el curso de las cosas. Sería mucho tiempo después cuando supe de la existencia de leyes que castigaban a cuerpos como estos cuando se expresaban en toda su potencialidad, capaces de crear alteración y disturbio y por ello sufrieran la separación del cuerpo social, convertidos en irredentos merecedores de prisión y castigo.

II

La vivencia del cuerpo, reconocido como tal, se forjó en esta soledad de la contemplación sin comunicación, o en la satisfacción del cuerpo de otros de edad semejante a la mía, casi siempre de mi mismo sexo, iniciados en un aprendizaje del cuerpo y del placer en observaciones clandestinas en común de nuestro propios cuerpos, donde la palabra estaba ausente, salvo cuando atraídos por un hombre de mucha más edad que nosotros, joven y de escaso conocimiento, nos enseñaba a la chiquillería arremolinada en torno a su bragueta su miembro enorme. Entonces, cual bajada de atracción de feria, disolvíamos el grupo entre estridentes gritos sobre la descomunalidad de su pene, que no era del tamaño del nuestro y que en mi caso nunca se acercó. Yo entonces ya tenía conciencia del pecado, no del nefando, sino de esa extraña concepción de las cosas feas, tal y como se las designaba en el mundo de la abominación del cuerpo en el que parecíamos criarnos, que no respondían a criterios estéticos sino morales y para las que encontré en mi infancia y primera adolescencia un confesor que se adormilaba en el ritual de la confesión y nunca nos hacía describir esa fealdad, con lo que introdujo en mí un relax para ir del pecado al arrepentimiento sin excesivo trauma... y así perdonarme con facilidad cualquier culpa y por tanto me permitiera ponerme de nuevo en disposición al pecado en forma mayormente de pajas o gallardas, como se decía en mi pueblo.

Perdón y pecado como una montaña rusa donde la mística sucede a la contrición y de nuevo al pecado deambulando por los días en un torbellino de reconocimiento de un cuerpo que produce placer y dolor, y lo produce en un, llamémosle, amor que no se atreve a nombrarse. Silencio a voces. Un incierto dolor.

Con el tiempo fui viendo que la vida se organizaba en esos criterios que reconocían todo el cuerpo por la parte que asignaba el sexo, y de paso el género, y todo lo construido en torno a esa pieza fundacional de la corporeidad masculina, un pene director de la cabeza instruida.

Años después, en 1973, estaba ya en un colegio universitario masculino sobreviviendo a la centramina y otras anfetaminas que casi todos tomábamos para estudiar con aires de sabios y discutir sobre lo que aprendíamos después de horas de deambular por los pasillos de aquella residencia de estudiantes, en un continuo abrir y cerrar de puertas, formar tertulias políticas y reír y hablar y hablar, hasta que llegaba la hora del Zeluán, un bar cercano que abría a las cinco de la mañana y adonde íbamos antes de acostarnos, y cuyo nombre para mí tenía resonancias árabes, aunque resultó ser un topónimo de Asturias; el Zeluán juntaba la noche y el día, acudía gente que había terminado su trabajo o lo empezaba, borrachos de a todas horas con la copa de anís, gente que se ganaba la vida en horarios nocturnos o comenzaba a trabajar temprano, pero entre los clientes asiduos estaba ella, nunca supe su nombre, pero su imagen, vestida de mujer, maquillada profusamente, sentada en un taburete siempre al mismo lado de la barra, con las manos llenas de bisutería y el pelo corto a lo *garçon*, nunca se me olvidó. Ahí, enfrente de mí estaba mi otro yo, un travesti que cada noche actuaba en el Rey Chico de Granada, una especie de cabaret, club nocturno: el lugar de la juerga del que todos sabíamos, que ahora es Biblioteca Municipal.

De nuevo no era el deseo el que me hacía fijarme en ella, ahora sí travesti, distinta a todos los que visitaban el bar. La miraba de reojo un poco nervioso como si de un momento a otro fuera a ser yo misma. Pero ella allí era una mujer, una señora desayunando y solo era distinta por nuestra propia mirada. En esos años aún no había leído nada acerca de la homosexualidad que me permitiera reivindicarme desde una teoría que creara en mí un nuevo sentido. El cuerpo iba

por libre buscando su placer por encima de todo raciocinio... y era esa imposibilidad de contención lo que me afirmaba que yo era así por mucho que todo lo que vivían otros no se pareciera a mi propia vida. El deseo era en sí riesgo y aventura.

III

Vosotros, ¿no os sentís opresores? Cogéis como todo el mundo y que culpa tenéis si hay enfermos o criminales... Sois tolerantes, decís, ¿qué otra cosa podéis hacer...?

Vuestra sociedad nos ha tratado como una plaga social para el Estado... Las palabras que sirven para designarnos son al mismo tiempo vuestros peores insultos.

Protegéis a vuestros hijos e hijas como si lleváramos la peste.
Sois responsables de la infame mutilación que nos habéis impuesto al reprocharnos nuestro deseo.

Vosotros que queréis la revolución, habéis querido imponernos vuestra represión. Luchabais en favor de los negros y tratabais a los policías de maricones, como si no hubiera insulto peor.

Vosotros, adoradores del proletariado, habéis ensalzado con todas vuestras fuerzas la imagen del obrero viril...

Nosotros, junto con las mujeres, somos la alfombra moral en la que os limpiáis las conciencias.

Este es un fragmento de los *Documentos contra la normalidad* del grupo francés Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR), 1971, y publicado en castellano en el año 1979. Recuerdo la estridencia de sus proclamas, la seguridad de sus palabras que reforzaban la novedad de su razón y se me amoldaban a mi cuerpo constituyéndolo con una protección para el riesgo de vivir para el afuera.

La irrupción del feminismo en algunos grupos de la izquierda, llamada extrema, al final de la dictadura de Franco, fue para mí, que entonces militaba en el Movimiento Comunista, como un gozo nuevo

que libera y da identidad al cuerpo oprimido, teoriza la ruptura de la identificación sexualidad-reproducción, muestra un nuevo sujeto mujer frente al rol construido de la feminidad, y reivindica el placer como una acción individual y al cuerpo como el lugar de la liberación. Esta nueva forma de vivir el cuerpo "femenino" abre a la vida a otros cuerpos que adquieren visibilidad y ayuda a construir una identidad homosexual que desde la irrupción de los travestis y transexuales en Stonewall desarrolla un movimiento político de luchas y reivindicaciones homosexuales por todo Occidente.

Cuando agarró el micrófono del altar y comenzó a cantar por Amanda Lear ya habían subido las escaleras del dorado retablo barroco al menos quince o veinte de los que participaban en la reunión de la Coordinadora de Frentes Homosexuales de Andalucía. La reunión había tenido lugar en los salones parroquiales de la Iglesia San Ildefonso de Granada, y al finalizar se nos propuso por el párroco, miembro del Frente y uno de sus fundadores, ver la Iglesia, enseñárnoslo todo. Yo le dije "¿sabes lo que haces?" y él me respondió "para mis hermanos todo", y abrió la puerta del retablo por donde, sorprendidos por la propuesta, fuimos subiendo entre gritos y risas los 21 maricones, desplegándonos por las tres alturas del retablo del siglo XVII, gritando a los de abajo por las hornacinas donde se encontraban las imágenes de San Miguel, San Rafael, Santa Catalina, Santa Inés, San Antón, San José, San Pedro y Pablo, mostrando nuestros cuerpos vivos junto a los acartonados vestidos de los santos del gran escultor Risueño. Cantábamos canciones, desplegando la pluma reivindicativa mientras sonaba desafinado y chirriante el órgano, sobre la puerta de entrada de la Iglesia, asaltado por la turba que ejemplarizaba con su acción sobre el templo el desprendimiento de una serie de valores y, por tanto, la liberación del cuerpo como lugar de sabiduría frente a los valores cristianos. Un nuevo cuerpo imparable que desbrozaba las ataduras de la sexualidad.

En Granada, en 1978 y promovida por un excura apellidado Parra que militaba como Joaquín Váquez y yo en el MC, tuvimos una reunión en la Iglesia San Ildefonso, donde se reunían en clandestinidad, desde los años finales del franquismo, todo tipo de movimientos sociales y partidos. José Antonio, párroco de la Iglesia, Joaquín y yo hablamos sobre nosotros, el cómo hacer, qué hacer, cómo buscar a otros, cómo

irrumpir en la calle o quién aparecería en público como maricón, la palabra que nos había estigmatizado durante años, el insulto que expulsaba al cuerpo y lo llevaba a un lugar de desposesión, vacío de derechos y sujeto a la arbitrariedad de la Ley de peligrosidad social con la que la dictadura franquista había completado su lista de grandes enemigos: comunistas, masones y judíos, y que ni el indulto de noviembre de 1975, ni la amnistía de 1976 al principio de la Transición, benefició a los homosexuales que habían sido detenidos como peligrosos y que habían ocupado cárceles específicas, como la de Badajoz, adonde se enviaban los llamados pasivos, y Huelva, adonde iban los activos, a los que les aplicaban terapias aversivas.

La ley no se derogaría en sus aspectos principales hasta 1983, un año después de la llegada de los socialistas al poder.

La reunión fue el inicio del Frente de Liberación Gay de Granada, una organización formada por homosexuales masculinos que seguían el trabajo del MLH y el FHAR, y que junto a grupos de Andalucía creamos el FLHA, que unidos a otros como el FLHOC de Madrid, el FAGC de Catalunya, el MAGPV del País Valenciá o el EGHAM de Euskadi, dieron lugar a la Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado español, una organización de la que apenas hay rastros en la Red y que se constituyó durante varios años como el primer referente organizativo y reivindicativo de las organizaciones de homosexuales. Hace apenas tres décadas la homosexualidad se consideraba una patología.

Estas organizaciones tomaron en su mayoría el nombre de Frentes de Liberación o movimientos, con ello estaban emulando históricamente el nombre de Frentes que habían tomado las organizaciones que luchaban por la independencia y la descolonización en diversos lugares del mundo desde los 60. Frente intentaba reflejar la suma de concepciones políticas que había en cada organización, y que la lucha de los homosexuales no solo estaba unida a la lucha del pueblo sino que opinaban y actuaban en los incipientes movimientos pacifistas, ecologistas, sindicales o por la legalización de sus organizaciones y los partidos de la izquierda revolucionaria...; señalando al cuerpo como un cuerpo colonizado por el sistema patriarcal capitalista al que hay que liberar de la opresión sexual.

Pero los Frentes no desbordan los límites de una concepción binaria del género y, por tanto, devienen a entender la liberación como un asunto de alcanzar la igualdad, de extensión de derechos; en definitiva, buscan bajo su aparente radicalidad una ampliación de la norma, ser reconocidos, normalizados. El cuerpo homosexual que habíamos vivido como cuerpo de deseo, como el amor que no osaba decir su nombre, como un cuerpo que expande el placer desacralizándose, muestra sus límites en la conformidad con la ampliación de la norma heteropatriarcal a aquellos que aman a seres del mismo sexo. La lucha por el placer se va transformando en aceptación del amor romántico como paradigma y es esta ampliación homoerótica de la concepción del amor romántico, un cuerpo que ama a otro morfológicamente igual, construido como semejante, el que señala los límites transformadores, en numerosas organizaciones gays en la actualidad, con *revival* de la familia, de la pareja, de la fidelidad y por fin del matrimonio, es decir, vida organizada por el Estado que nos regla. Las organizaciones homosexuales, llamadas ahora gays con un vocablo amable que define en cierta medida el fin del asilvestramiento y la entrada al orden, toman el camino de la reforma y sellan los límites de la liberación sexual en los paises que han legalizado la homosexualidad.

La vida escapa a la razón y el cuerpo manda. Y ante la imposibilidad de acotar el deseo, de normalizarlo, resurge el hecho trans que performa y escapa a lo binario, diluyendo la noción de femenino y masculino, guiándonos a aquellos que no nos reconocemos en la masculinidad del homosexual blanco, los que abjuramos de su trono, la rebelión del cuerpo individual frente a la masculinidad y sus opresiones. Los transexuales y travestis que iniciaron la lucha en Stonewall con sus cuerpos otros, sus deseos otros, volverán tras la irrupción del sida, ya bien entrados los 80, a posibilitar la aparición de otro cuerpo descodificado del binarismo conceptual del régimen biopolítico. *Transgender*.

IV

Aún me cuesta trabajo recordar cómo el cuerpo que había sido mi amor, la persona con quien había unido por vez primera el afecto, la palabra y el placer, había muerto. Lo recuerdo en una foto dormido en la arena con la cabeza apoyada en el mástil de madera de un changa-

rrito de playa; es la foto que guardo de aquellos años donde la imagen podía aún venerarse y llevarse en la cartera con esa sensación de quien lleva un poco del alma del otro en el bolsillo; recuerdo muchas más situaciones y sobre todo la carta con la que se despedía. La carta de Diego la perdí como un síntoma de quien huye del dolor que se presenta como irrebatible.

Así llegó el sida a nuestras vidas, apenas salidos de la ciénaga gris de la dictadura de Franco donde años atrás habíamos vivido preguntándonos quiénes éramos; apenas el placer había jugado de tú a tú con nosotros, llegaba la que mostraban como la plaga irredenta de nuestra libertad. Los frentes de alguna forma miraron hacia otro lado, queríamos no ver, pero debajo de la movida feliz de la España de los 80 que se nos cuenta, escondido en lo privado, ajeno a lo político, abandonados en la calamidad que traía, en la ignorancia de su tratamiento, en la fiereza de su insanación, no lo dimos todo. No era justo que nos correspondiera a nosotros homosexuales cargar con esa identificación social que de nuevo creaba estigma y dolor. La creencia de que el sida era un asunto de homosexuales llevó a nombrar la enfermedad de varias maneras, casi siempre peyorativas. Algunos de estos nombres fueron "cáncer" o "peste rosa", "peste gay" o "síndrome homosexual". El cuerpo enfermo, como un cuerpo no vivible, un cuerpo estigmatizado como cuerpo en decadencia. El cuerpo replegado, desasistido, que cierra su liberación comienza a recuperarse mediante la creación y acción de los comités anti-sida a finales de los 80, comités formados por portadores del VIH, familiares... Comités que son el soporte de la irrupción de la individualidad mediática de los que portaban la enfermedad y la afrontaban públicamente. Y es esa interrelación organización-individualidad la que comienza a provocar un cambio en la visualización de la enfermedad por la ciudadanía, junto a las demandas y movilizaciones de las organizaciones anti-sida que provocaron la aceleración de las investigaciones sobre su origen y vías de curación. Desde 1981, cuando se descubre el primer caso de sida, hasta 1996 cuando se inician los primeros tratamientos retrovirales, la enfermedad ha significado la muerte de decenas de millones de personas y la existencia de una industria farmacológica que saca pingües beneficios de ella, administrando la enfermedad según el poder económico de los afectados o la realidad pública de la atención sanitaria de los Estados.

V

En México, a las tres de la mañana del domingo 18 de noviembre de 1901, en la céntrica calle de la Paz (hoy calle Ezequiel Montes) la policía interrumpe una reunión de homosexuales, algunos de ellos vestidos de mujer. De ellos, 22 visten masculinamente y 19 se travisten. Carlos Monsivais describe el hecho en "La Gran Redada" y lo refiere como el suceso que inicia la visibilización de la homosexualidad en México.

Las crónicas de los primeros días insisten: son 42 los detenidos. Luego, quedan 41, el número que marca identidad y que acusa. Así nomás, y eso aviva el rumor que será leyenda, que será "verdad histórica": el prófugo, que paga a precio de oro su libertad y al que se le permite huir por las azoteas, es Don Ignacio de la Torre, casado con la hija de Porfirio Díaz. Más que ningún otro hecho, la presencia del Primer Yerno de la Nación señala la Redada y le confiere el ingreso firme a la memoria histórica mexicana, pese a la imprecisión de las noticias, la ausencia de foto y el que del grupo solo tres proporcionan su nombre verdadero: Jesús Solórzano, Jacinto Luna y Carlos Zozaya. Finalmente 19 de ellos, los menos pudientes, son enviados a Yucatán, de leva en el Ejército, donde serán humillados con trabajos considerados femeninos e impedidos de tomar las gloriosas armas otorgadas, como depositarios de la violencia, a una supuesta masculinidad que ejerce el poder sobre la sangre.

Posada recoge el hecho en dibujos irónicos acompañados de versos que son publicados por aquellos días en hoja suelta por Antonio Vanegas Arroyo; casualmente, o por mor del destino, me tropecé con los originales y la plancha en hueco grabado del dibujo invertido en el montaje de la exposición que, curada por Horacio Fernández, se preparaba en el Palacio de las Bellas Artes de México D.F. sobre la obra fotográfica de Manuel Álvarez Bravo y su contexto.

75 años después, allí en Granada, el Sacromonte granadino, un cerro convertido en monte sagrado por la aparición a finales del siglo XVI de los Libros Plúmbeos, era una fiesta continua; las cuevas, puestas en valor por el turismo, se habían ido convirtiendo en el centro de la noche de Granada, miles de personas las abarrotaban; cuevas tablao de flamenco, cuevas discoteca, cuevas con actuaciones de travestis

y transformistas donde se mezclaba el flamenco, la copla, los romances, ante un público mixto de matrimonios y homosexuales de todos los pelajes dispuestos a oír al Curro Albayzín en poemas de exaltación del Federico García Lorca por fin hecho carne, descendido a la tierra donde nació y murió asesinado; allí, allí estábamos para ir a ver las atrevidas e insinuantes apariciones de la Kiki cantando chirriante una especie de cuplé que decía "repasando el otro día el diccionario de francés, la mar se dice *lamé*", mientras simulaba introducirse una gran polla en la boca. Allí también estaban los bares que frecuentábamos los activistas de los Frentes, la Zíngara, el bar de la Encarna o el Chorrojumo, nombre de un personaje performado para turistas del XIX. Allí, las mariquitas intelectualas, arrojadas en los brazos de cualquiera, nos contábamos nuestras irrupciones en la vida pública con aquellos disfraces de viudas de velos negros, que las desaforadas se habían puesto después de asaltar los Cármenes abandonados del barrio del Albayzín, corretear por el Sacromonte e introducirse en un velatorio de gitanos de donde salieron como alma que se lleva el diablo nada más aparecer de luto riguroso en la cueva de La golondrina, y un gitano, trasc, trash, trac, sacarles la navaja. La veda estaba abierta y los pájaros salíamos a cantar por doquier con el nuevo y variado plumaje donde la normalidad era estar dentro del armario, y no como nosotros poniéndonoslo, tal y como Benedicto XVI dicen que dijo cuando por primera vez abrió los armarios vaticanos y exclamó "me lo pongo tó". Entonces, la masculinidad y sus estereotipos había desaparecido de lo que realmente era un maricón con sus variantes de plumera, lánguida, deslenguada, ocurrente o intelectuala y las raras, que venían a ser lo mismo. Llevábamos motes femeninos como el de aquel que de nariz tan aplastada le llamábamos la Portazos o aquel otro que como siempre estaba en la calle dando vueltas le apodábamos la 11, que era el número del autobús de circunvalación de Granada.

En el Sacromonte ya no se cabía los fines de semana y la autoridad comenzó a ordenar, que es imponer, y el Sacromonte, a base de cierres, bajó de los cielos y descendió a la ciudad. Nuevos locales específicos se abrían para nosotros, como el 41 o Estudio 5 donde un día me encontré travestido actuando a quien días atrás había llevado a casa como gitano guapo para pasar la noche. Yo ya me imaginaba algo cuando por la mañana, cuando me levanté, me encontré que me

había dejado la casa como los chorros del oro, después de una fiesta de cumpleaños que yo había dado el día antes y en la que él no había estado. Pasados unos años lo encontré con traje y un bigote de usar y rasurar, paseando en un carrito, junto a su compañera y a sus dos hijos. La identidad hacía rayas, creaba en mí interferencias.

VI

A diferencia de los términos "travesti" y "transexual", que fueron creados por el discurso médico-psiquiátrico-jurídico y que, por tanto, en su origen tienen una connotación patologizante, la noción de transgénero es un término autorreferencial que empezaron a usar activistas como Virginia Prince para definir su propia condición experiencial. *Transgender* abre un espacio conceptual que posibilita deconstruir la dimensión ideológica de la división entre sexo y género, expresando que la distinción entre hombres y mujeres es cultural, que no todos los cuerpos clasificados al nacer como masculinos o femeninos son hombres y mujeres, que sexo y género se amalgaman de forma que no todas las piezas concuerdan con el patrón moneda. Será iniciados los 90 cuando el movimiento transgénero -que estuvo políticamente muy aislado, e incluso marginado y criticado por amplios sectores de los movimientos feministas y de liberación sexual, por considerarlo un colectivo reaccionario que reproducía y contribuía a perpetuar estereotipos de género- comienza una nueva visibilidad política coincidiendo con una serie de fenómenos, acontecimientos históricos y cambios a nivel cultural, geopolítico y socioeconómico como la epidemia del sida, el colapso de la Unión Soviética, la emergencia de las teorías *queer*, la tercera ola del feminismo y la expansión a escala global del neoliberalismo.

Los transexuales, tratados como casos de estudio y expulsados de los debates normalizadores, apilados bajo el paraguas de una sexualidad desviada, a la que la autoridad científica, médica y jurista intenta reasumir en el sistema binario de género, mediante la reasignación de sexo, comienzan a convertirse en sujetos de enunciación; sus opiniones empiezan a ser tenidas en cuenta por los estamentos de poder mediante la lucha por la descriminalización y despatologización de la transexualidad. Kim Pérez marca en los años 90, en la realidad española, desde Granada, el paso de ver y considerar la transexualidad

como un aspecto exacerbado de la homosexualidad que vive en los márgenes, a situarla no solo como un derecho sino como la expresión de que los roles masculino y femenino se mueven, no son naturaleza, creando la noción de género difuso en el que sitúa a la mayoría.

Sigo la genealogía sobre las distintas ficciones políticas que han ido fabricando las técnicas de poder y de producción del cuerpo y de la subjetividad vigentes, para ver cómo esas técnicas están estrechamente vinculadas a diversos sistemas de representación. O dicho con otras palabras, analizar cómo se ha ido transformando a lo largo de la historia la relación entre cuerpo, poder y verdad.

A mediados del siglo XX empiezan a aparecer nuevas técnicas de construcción del cuerpo y de la subjetividad, que Beatriz Preciado denomina "fármaco-pornográficas" o "neoliberales", que van a establecer distintos tipos de relaciones (tanto conflictivas como simbióticas) con las antiguas técnicas soberanas ligadas al poder del rey sobre la muerte; disciplinarias o biopolíticas, ligadas al mantenimiento de la vida y las ficciones políticas unidas a ellas.

Para Preciado el cuerpo no es naturaleza sino somateca, un archivo de lenguajes y técnicas, un lugar en el que se producen conflictos somato políticos intensísimos, lo que hace que sea prácticamente imposible que pueda existir un cuerpo plenamente sano y feliz, un cuerpo que realmente funcione como un todo homogéneo y sin fisuras. Será entonces la noción de cuerpo la construcción de una ficción política que posee una curiosa doble cualidad: estar viva y ser un lugar de subjetivación.

En cierta medida, las luchas específicas de los movimientos transexuales y transgéneros ya tienen que ver con estas nuevas técnicas que generan dinámicas de opresión y dominación igual o más virulentas que las anteriores. Porque sabemos que las técnicas de producción de poder y las técnicas de producción de verdad son inseparables, y en su proceso de trasformación histórica han ido forjando diferentes figuras somatopolíticas.

Es sobre este cuerpo fragmentado, convertido en somateca, sobre el que el capitalismo neoliberal actúa.

VII

La homosexualidad como identidad comienza a aparecer bajo el capitalismo industrial y su sistema de trabajo libre; surge en la modernidad, en el paso de una economía familiar, como lugar de la producción, socialización y reproducción, a una economía capitalista plenamente desarrollada, donde la familia nuclear es desposeída de su capacidad productiva mediante la invasión del capital en cada vez más territorios y áreas económicas que le eran propias, desde la alimentación al vestido y la producción de objetos que sustituyen, en alguna medida, las labores domésticas propias de hombres y mujeres. El trabajo asalariado crea las condiciones materiales para la aparición de personas susceptibles de vivir su vida fuera de la familia, el nuevo hogar es la fábrica y la familia tomó un nuevo significado como una unidad afectiva, una institución que producía no bienes sino satisfacción emocional y felicidad.

La familia se convirtió en el escenario de la "vida personal", tajantemente distinguida y desconectada del mundo público y el mundo de la producción. A medida que se difundió el trabajo asalariado, y la producción se socializó, fue posible liberar a la sexualidad del "imperativo" de la procreación. Ha sido el desarrollo histórico del capitalismo -más específicamente su sistema de trabajo libre- el que ha permitido que gran número de mujeres y hombres a finales del siglo XX se auto-proclamen homosexuales y lesbianas, que se perciban como parte de una comunidad de hombres y mujeres similares, que se organicen políticamente sobre la base de esa identidad.

Es en esta nueva realidad de recreación de la familia, cuando la familia nuclear se reduce en sus miembros a la vez que posibilita la independencia de estos, que ya no estarán unidos por las necesidades de la producción sino fundamentalmente por lazos afectivos, los hijos no son ya una fuerza de trabajo en el seno familiar sino que lo serán para el capital. El espacio doméstico se transforma en un espacio femenino de reclusión edulcorado por la concepción del amor romántico, y destinado a la armonización y jerarquización de los afectos y al cuidado de la reproducción de la fuerza de trabajo, donde el trabajo de la mujer no es remunerado y, por tanto, se hace invisible. Es en esta nueva redefinición de la familia como espacio interior donde se fortalecen y consolidan los roles de la masculini-

dad y la feminidad, y será desde este topo-tropo donde el individuo solo emerja para satisfacer sus propios afectos.

El capitalismo posibilitó la construcción de la identidad homosexual, a la vez que la trata como un hijo bastardo, que ha ido adquiriendo visibilidad en la cultura capitalista creando sus propias subculturas, y sobre la que se ha trabajado para intentar fijarla por medio de la confluencia de las reivindicaciones normalizadoras del propio movimiento, limitando la lucha a la igualdad de derechos. Esta normalización de la identidad gay ha posibilitado aparecer con calidades cuantitativas considerables como para que el capital fije sus ojos en esta identidad reinventando la figura del homosexual e intentando codificarla.

Foucault estaba hablando sobre las consecuencias de esta construcción identitaria cuando sugería que si "la identidad llega a ser el problema mayor de la existencia sexual, si las gentes piensan que deben «desvelar» su «identidad propia» y que esta identidad debe llegar a ser la ley, el principio, el código de su existencia, si la cuestión que perpetuamente plantean es: «¿Esto es acorde con mi identidad?», entonces pienso que retornarán a una especie de ética muy próxima a la de la virilidad heterosexual tradicional".

Este nuevo cuerpo surgido de la familia nuclear y proyectado sobre los afectos y deseos nos introduce en un mundo de fantasmagorías, virtualidades e imaginación sobre las que el sistema neoliberal somatopornográfico trabaja.

El cuerpo, entendido como somateca, es un cuerpo objetualizado y fragmentado, donde cada uno de sus fragmentos se convierte en objeto susceptible de intervención exterior, de creación de objetos protésicos que abarcan un sinfín de técnicas médicas, estéticas, deportivas, de género... creando sobre ellas lugares de deseo que actúan construyendo simulacros que conforman un cuerpo imaginado, virtual, un fantasma sobre el que proyectar el deseo y también el consumo. Será desde y para este cuerpo proyectado mediante la construcción de simulacros donde el mercado actúa, fortalecido por el capitalismo posmoderno que ya no se extiende y reproduce solo desde el lugar de producción del objeto sino desde aquel en el que

se produce y difunde su imagen. Como señala Žižek, "la verdad debe encontrarse en las apariencias".

Sobre este cuerpo, ahora llamado gay (acrónimo de Good As You, "tan bueno como tú", término con el que se señala que la reivindicación se sitúa en los límites de la normalización con un otro heterosexual al que parece no cuestionar), sobre esta imagen de lo gay se construye el homosexual masculino, fuerte, independiente y a la vez sensible, como un nuevo héroe en lucha por sus derechos y, sobre todo, por el derecho supremo al consumo. El cuerpo de este hombre musculado y perfumado describe una identidad sumamente excluyente basada en patrones de raza, apariencia física, edad y, sobre todo, nivel socioeconómico, por el que pugna el capital en alianza con los medios de comunicación de masas.

La democracia es una "utopía de la modernidad eurocéntrica" que en términos biopolíticos se puede definir como el "arte de gobernar los cuerpos libres". Para ello se crean técnicas de poder extremadamente elaboradas, pues ya no son técnicas de muerte, sino de gestión y control de la vida. Técnicas con las que se intenta poner a las poblaciones al servicio de la producción económica y de la acumulación de capital.

VIII

Allí, bajo el escenario de madera y traviesas de hierro, bullía la vida en un ir y venir de risas y aspavientos cuando íbamos viendo transformarse el dogma de agitadores marxistas leninistas en espectáculo de agitación carnavalesca, en esa algarabía de lentejuelas, velos, paquetones, tetas postizas, pelucas imposibles, medias con carreras, ropas sin fin preparadas para la ocasión... Labios pintados, bigotes postizos, gorilas de peluche donde se escondía un hombre cantando al amor... Géneros trastocados, el desmadre de un cabaré sin cueros ni encueros y un poco *queer*, al que el público recibía alborozado al grito de "¡Cutre! ¡Cutre! ¡Cutre!".

Era 1986 cuando en el Cutre Chou un grupo de amigos, militantes del Movimiento Comunista, se subió al escenario en una feria del Corpus granaino para desacralizar el cuerpo y apostatar de sus dog-

mas. El Cutre me colocó en un lugar otro, el solo hecho de presentar el espectáculo me permitía transitar por identidades que entonces pensaba como hiperbólicas, darle vida en mí a la Manolita, a la Negra, a la travesti del Zeluán, resituar la pintura de abéñula que cuando niño me ponía en los ojos, encerrado en el cuarto de baño de la casa de mis padres, con más celo aún que cuando me hacía unas pajas infantiles. Descerrajar mi cuerpo cerrado para transitar de lo masculino a lo femenino, desposeyéndome de su sello, destatuarme del rol impreso, actuar, mostrarme desde otro límite... Y lo mejor no era arte o lo peor no sabía que era arte.

Empecé a saber para qué era el arte ocho años después, 1994, en una fiesta en Mollá (Barcelona), como regalo para mi amigo Miquel Bargalló por su cuarenta aniversario; compartiéndolo con otras amigas de Norte a Sur realicé la acción *Tengo Tiempo*, una acción entre el Cutre y la experiencia vital que me supuso mi conocimiento personal del artista James Lee Byars, un nombrador. La acción fue una especie de ritual iniciático marcado por el sucesivo desprendimiento de multitud de ropas que llevaba puestas, ropas en desuso, ropas de todos los días, ropas regaladas por otros, ropas que señalaban distintas situaciones de mi vida; una tras otra iban cayendo al suelo como piel de serpiente hasta quedarme desnudo cubriéndome con una sábana que ponía Tengo Tiempo, dos palabras con las que me abría al pasado que fui y al futuro que seré mediante la acción. Pasado y futuro invocados por el presente: Tengo. El cuerpo desnudo como cuerpo dispuesto a seguir transformándose desde la verdad de mi individualidad que trabaja en precario por renombrarse, no en el sexo que es separación sino en la multiplicidad que nos aleja del concepto unitario del uno que al imponer su verdad genera violencia.

Este cuerpo ocupado en disolver la opresión del uno, deseante de escabullirse del cuerpo inscrito en el coercitivo sistema binario, 1+1. Este cuerpo que huye de la violencia de la reasignación de género, tendrá que aprender a buscar alejándose del cuerpo patologizado por la norma, dispuesto a experimentar desde el conocimiento y la lucha para desprenderse de la masculinidad otorgada por el rito. Cuerpo abierto a lo trans como un cuerpo móvil capaz de liberarnos de la aflicción del rol que nos camufla violentándonos, cuerpo trans revelado y rebelado como un dispositivo de disolución, como cuer-

po en tránsito, cuerpo descivilizado que habla desde las minorías superpobladas, repletas de individuos con cuerpos disfuncionales según la norma que excluye a los cuerpos que exceden al binarismo, cuerpo múltiple desde posiciones no solo de sexo y género sino también desde una concepción de discapacidad, cuerpos tullidos disnormativos situados a millones en los márgenes, cuerpos en pobreza expulsados del sistema neoliberal de consumo, cuerpos sin renta, cuerpos no rentables, cuerpos vivos en la acción.

***El detective* es un texto escrito en 2012 que constituye la acción oral del mismo nombre realizada en el marco del proyecto de Pedro G. Romero Archivo FX: *De economía cero: Intercambios*, Museo Picasso, Barcelona. http://www.bcn.cat/museupicasso/es/expo¬siciones/archivo-fx.html#tab14**
Y en el Centro Cultural de España, México D.F.


22

22. *El detective*, 2012, Centro Cultural de España, México D.F. Foto Oliver Ludwing


SCHUMER
WATCH MY SIGNALS



23

23. *El detective*, 1968. Fotogramas de la película de Gordon Douglas

ACCİONES


PLANTA
BAJA

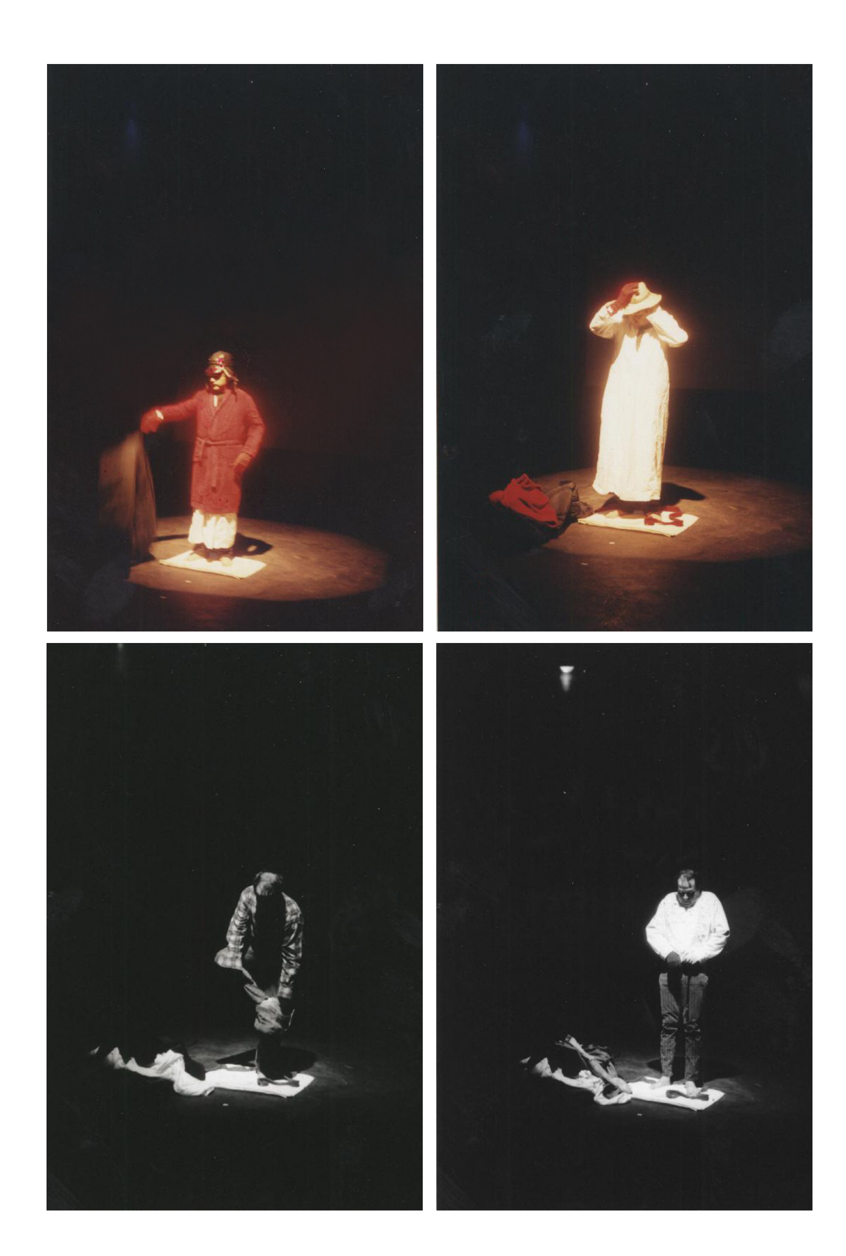


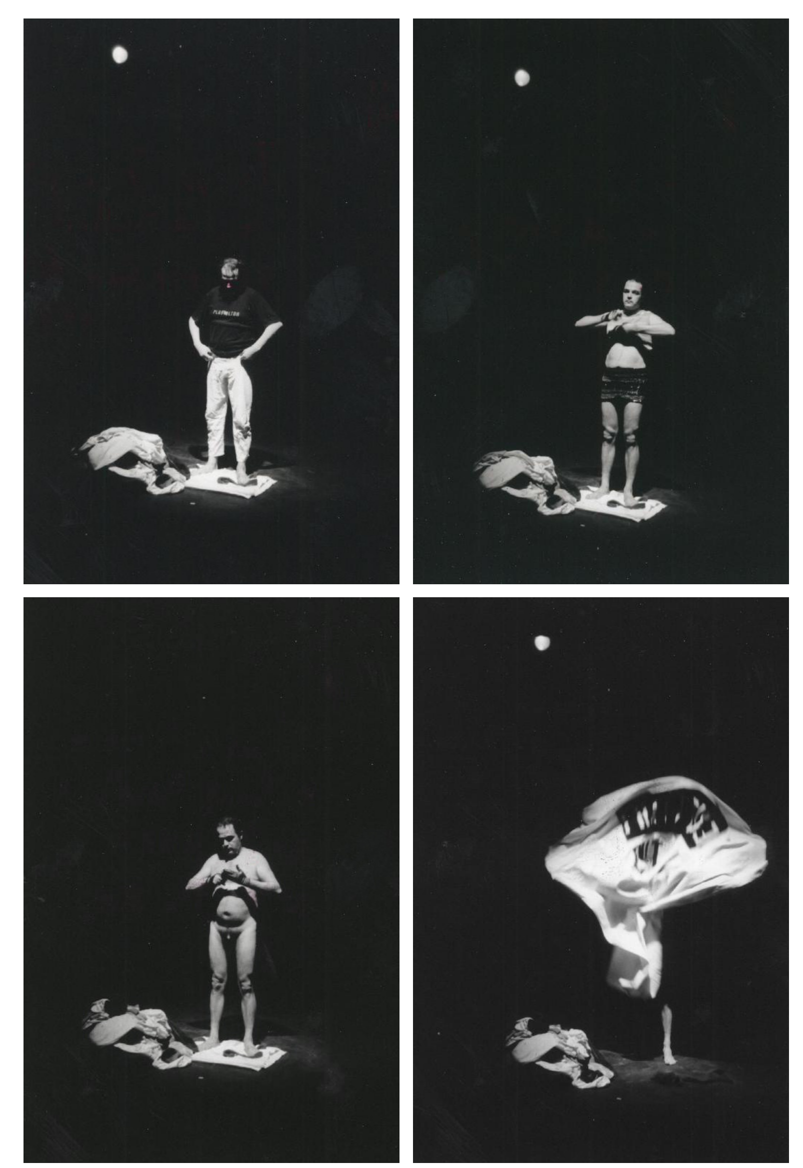





24

24. *Sida da*, 1984, Las Pekinesas, Planta Baja, Granada. Fotograma del video de Ático 7





25

25. *Tengo Tiempo*, 1994, presentación *Promotional Copy* de Robin Khan, The Kitchen, Nueva York
Fotos Robin Khan





26

26. *Tránsito*, 1995, proyecto *La isla del ©opyright* del colectivo Gratis, Ría de Bilbao, en el marco del proyecto *puente... de pasaje*, comisariado por Corinne Diserens. Fotogramas del video de José María Larrondo









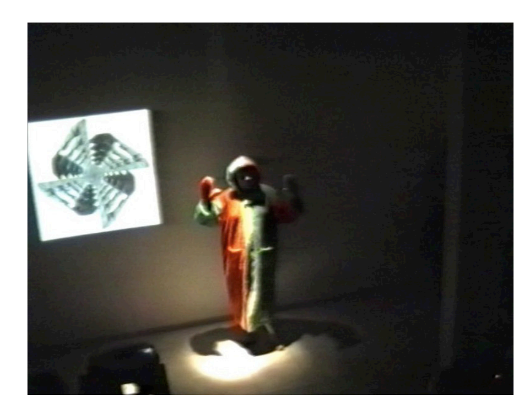
27

27. *Inmersión*, 1996, proyecto *Além da Água=Copiacabana* del colectivo Gratis, Ponte Ajuda, frontera España Portugal, en el marco del proyecto *Além da Água*, comisariado por Jorge Castanho y Mar Villaespesa. Fotos Javier Andrada



28

28. *ReversiblelbisreveR*, 1996. Fotos J. A. Palma

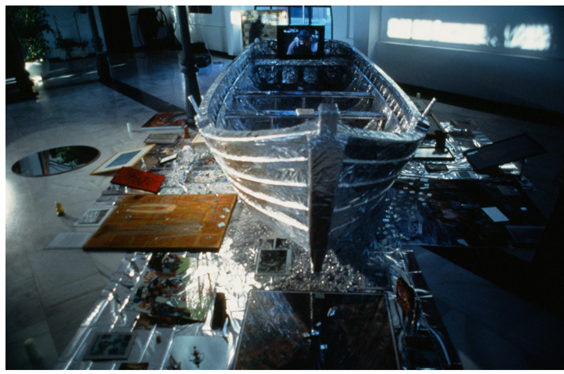






29

29. *ReversiblelbisreveR*, 1996, Galería Cavecanem, Sevilla. Fotogramas del vídeo de Pedro G. Romero




30

30. *Ósmosis, Mi x ti = Zaje*, 1997, proyecto *Almadraba*, Ceuta, comisariado por Corinne Diserens y Mar Villaespesa. Fotos Local Cultura











31

31. *Inversión*, 1998, proyecto *Transgenéricas*, Koldo Mitxelena, Donostia, comisariado por Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa. Fotogramas del vídeo de Armando Dolader

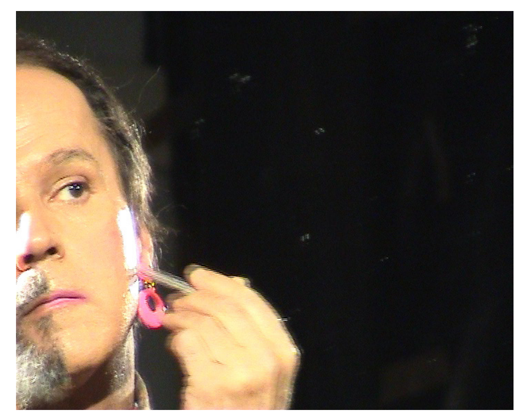


32

32. *Cerda*, 2004. Foto Gonzalo Sáenz de Santa Maria Poullet (pOLLO)


33

33. *El ruido legal es la guerra*, 2004, Planta Baja, Granada. Foto Gonzalo Sáenz de Santa María Poullet (pOLLO)





34

34. *51 Géneros*, 2005, seminario *Mutaciones del feminismo*, Arteleku, Donostia, dirigido por María José Belbel, Erreakzioa-Reacción y Beatriz Preciado. Fotogramas del vídeo de Gonzalo Sáenz de Santa María Poullet (pOLLO)



35

35. *56 Géneros, Alboroque a Santiago Ayán*, 2010, Centro José Guerrero, Granada. Foto María García







36

36. *Desidentifícate*, 2010, seminario *Movimiento en las bases*, Sala El Cachorro, Sevilla. Fotos Carlos Canal


Pensar
es
altamente
femenino
mujer
para


altamente
femenino
mujer
para


altamente
femenino
mujer
para







37

37. *Afuera del sexo*, 2011, Virgen de los Deseos (la casa de Mujeres Creando), La Paz. Fotogramas del vídeo de Isaías Griñolo

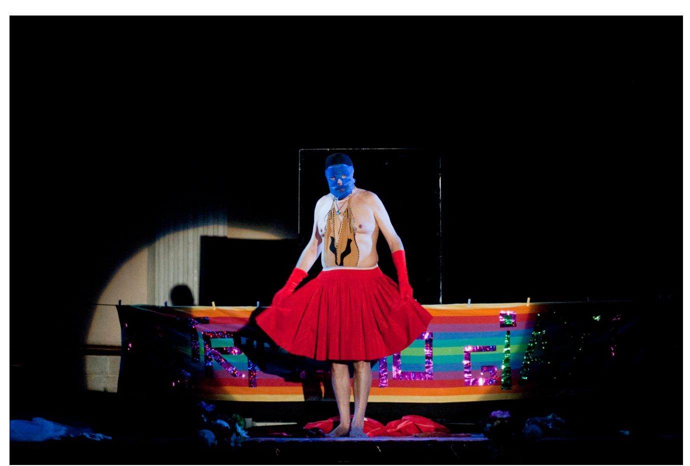






38

38. *Mapuch Eh!*, 1999-2012, proyecto *Puerto de las Artes*, Muelle de las Carabelas, La Rábida, comisariado por Jorge Arévalo. Encuentro *Diálogo y Performance: Políticas del cuerpo*, Universidad de Concepción, Concepción, comisariado por Equipo re. Fotos Equipo re









39

39. *58 Géneros*, 2012, XV Muestra Internacional de Performances, Exteresa Arte Actual, México D.F. Fotos Oliver Ludwing

SİGNOS







40. *La selva*, 1991. Fotos Javier Andrada


41


42


43

41. *La esfera de la mañana*, 2013. Foto del autor
42. *La esfera de heno*, 2013. Foto del autor
43. *La esfera que se convirtió en calabaza*, 2009. Foto del autor



44


45

44. *¡OTAN NO!*, 1986. Foto autor desconocido
45. *La revolución apagada*, 1989. Foto del autor



46

46. *La braga activista*, 2004. Foto del autor



47

47. *La rosa de los vientos sin norte*, 1990. Imagen digital Julián Ruesga



48

48. *Galindo Lindogal*, 1996. Imagen digital Julián Ruesga

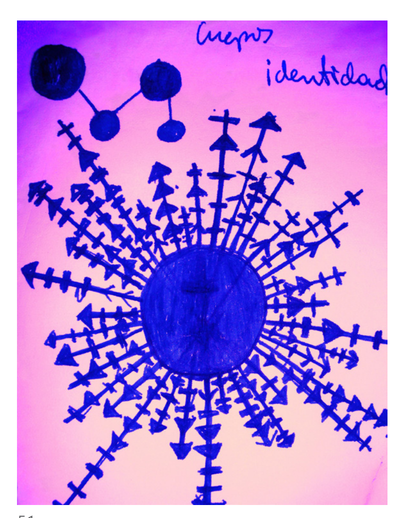


49

49. *Primera aparición pública Frente Liberación Gay de Granada*, 1980. Foto autor desconocido



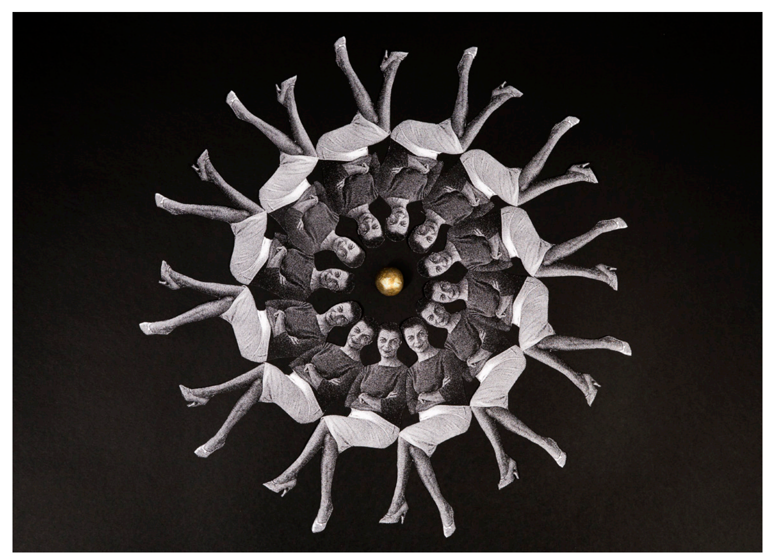
50



51

50. *Bandera tranxesual*, 1998. Imagen digital Salvador González Barba
51. *Cartografía de los géneros*, 2010. Dibujo





52

52. *Jugando con Lygia*, 1997-2013. Fotos Javier Andrada

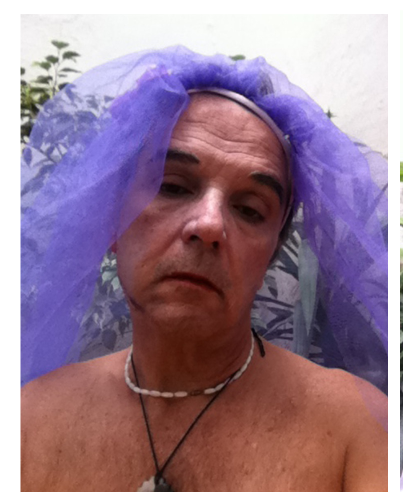




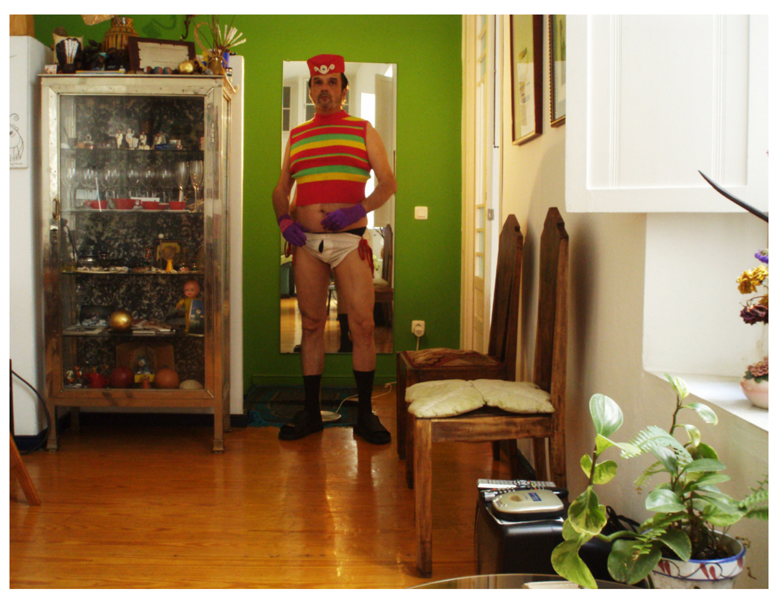
53

53. *54 escalones*, 2008. Imagen digital Manuel Prados Sánchez

TİPOTOPOTROPOS


54


55


56

54. *Atrapada en la selva interror*, 2012. Foto del autor
55. *La selva interror*, 2012. Foto del autor
56. *En casa*, 2008. Foto del autor


57


58

57. *BNV manos a la obra*, 2010. Foto Manuel Prados Sánchez
58. *El droguero*, 2012. Foto Feli Romero



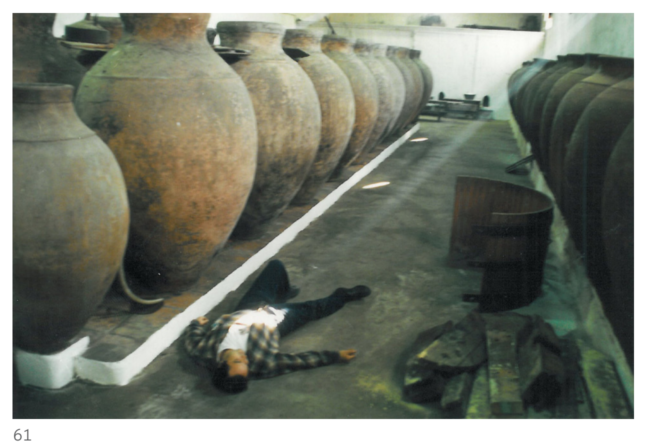


59

59. *De la O*, 2004. Fotos Manuel Prados Sánchez



60



61

60. *Baco en la tumba de Virgilio*, 2004. Foto Manuel López Serrato
61. *Hendido por um raio*, 1998. Foto Federico Guzmán



62

62. *Los narcisos*, 2008. Foto Pepa Rubio


63


64

63. *En la gloria en los Infiernos. Los santos niños mártires de Loja.* Foto Eloisa Martín
64. *Miguel en el huerto de los naranjos*, 2013. Foto del autor



65

65. *Alboroque a Miguel de Molina*, 2007. Foto Gonzalo Sáenz de Santa Maria Poullet (pOLLO)



66

66. *Los dos colores*, 2012. Foto del autor



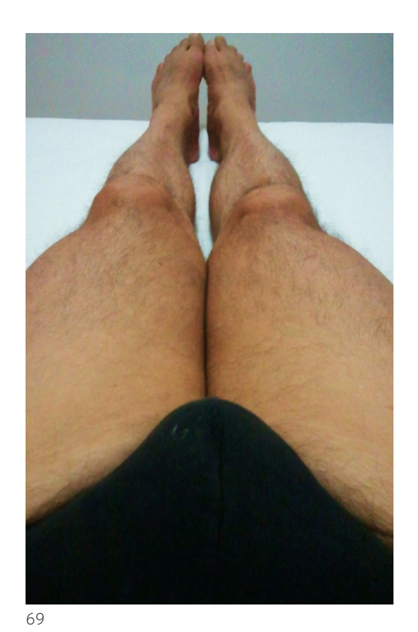
67

67. *La Venus sin cabeza*, 2012. Foto del autor



68

68. *La desaparición del hombre*, 2011. Foto del autor


69

69. *Sexo yacente*, 2011. Foto del autor



70

70. *Una luz oscura*, 2006. Fotos del autor

ALBOROQUES



71



72

71. *Florido Mayo*, 2013, Alboroque a Cristina Pancorbo. Foto Antonio Pavón
72. *La diada*, 2008, Alboroque a María José Belbel. Foto del autor



73



74

73. *Las bellas y el burro*, 2008, Alboroque a Berta Orellana. Foto Gonzalo Sáenz de Santa Maria Poullet (pOLLO)
74. *Gallardos en La Gallarda*, 2012, Alboroque a Juan Carlos Rescalvo. Foto Juan Carlos Rescalvo



75



76

75. *Las jineteras*, 1992, Alboroque a Mar Villaespesa. Foto Nela Pliego

76. *Las 3, hora de salida*, 2008, Alboroque a Alicia Pinteño con Feli Romero. Foto Manuel Prados Sánchez

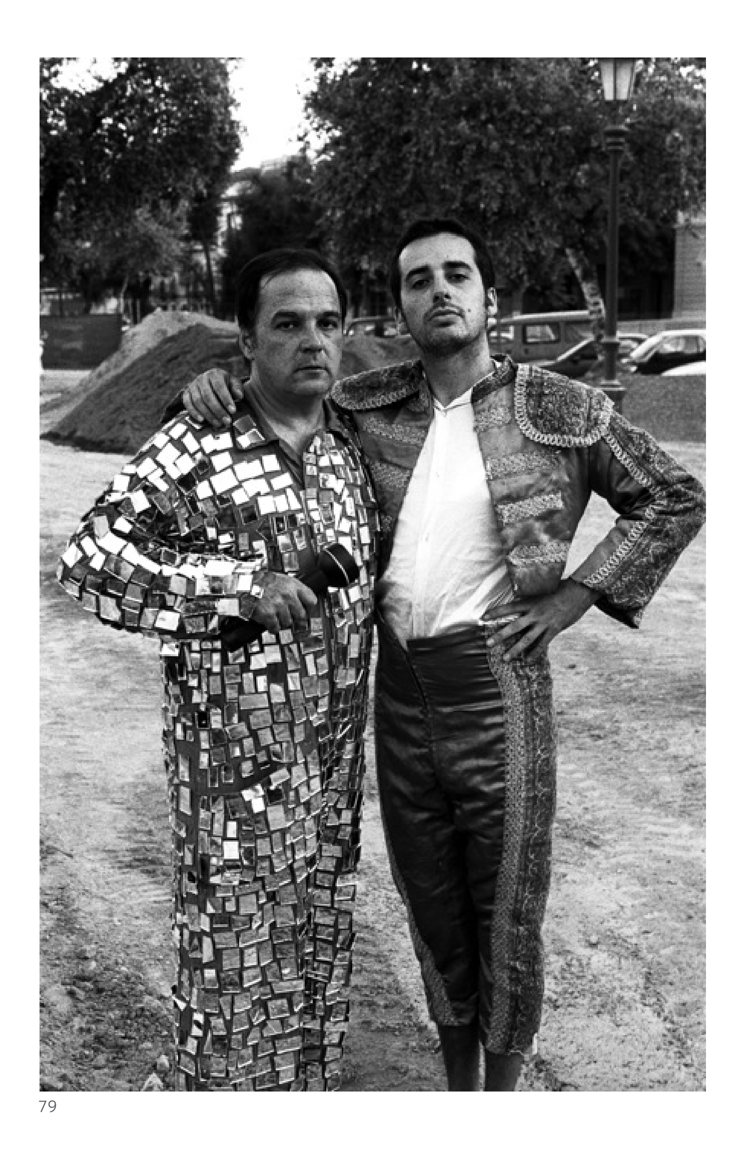


77



78

77. *Los dos amigos*, 2010, Alboroque a Juan Antonio Peinado. Foto Matilde Córdoba
78. *Tratantes*, 2007, Alboroque a Joaquín Vázquez e Isaías Griñolo. Foto Gonzalo Sáenz de Santa Maria Poullet (pOLLO)



79

79. *Los trajes de luz*, 2002, Alboroque a Gonzalo Sáenz de Santa Maria Poullet (pOLLO).
Foto Javier Andrada



80

80. *BNW*, 1986, Alboroque a José Luis Chacón (Willy) y Nacho Sánchez Rodrigo.
Foto autor desconocido



81

81. *L' Amour, l' Après-midi*, 1998, Alboroque a Matilde Córdoba con Rocío Ortiz.
Foto Gracia Gámez



82

82. *La Gallarda en La Esperanza*, 1994, Alboroque a mis herman+s. Foto Gracia Gámez

Reconocimientos

Jesús Alcaide, Javier Andrada, Aimar Arriola, Manuel Benlloch González, María Benlloch González, BNV producciones, Antonio Collados, Maribel Escobar, Pedro G. Romero, Gracia Gámez, Nancy Garín, Patricia Garzón, Loncho Gil, Victoria Gil, Isaías Griñolo, Federico Guzmán, Luz López Gómez, Manuel López Serrato, Mariano Maresca, Marino Martín, Cristina Pancorbo, Juan Antonio Peinado, Alicia Pinteño, Manuel Prados, Beatriz Preciado, Esther Regueira, Juan Carlos Rescalvo, Pepa Rescalvo, Lolí Rodríguez, Pepa Rubio, José Luis Tirado, Linda Valdés, Joaquín Vázquez, Mar Villaespesa y Christian M. Walter

Edita
Ciengramos
TRN-Laboratorio artístico transfronterizo

Coordinación editorial
Antonio Collados

Diseño y maquetación
Patricia Garzón (patriciagarzon.com)

Textos
Miguel Benlloch
Mar Villaespesa

Imágenes
Javier Andrada, Ático 7, Miquel Bargalló, Miguel Benlloch, Carlos Canal, Carolina Caycedo, Matilde Córdoba, Armando Dolader, Gordon Douglas, Equipo re, Pedro G. Romero, Gracia Gámez, María García, Adriana García Galán, Salvador González Barba, Isaías Griñolo, Federico Guzmán, Gloria Guzmán, Juande Jarillo, Robin Khan, José María Larrondo, Local Cultura, Manuel López Serrato, Oliver Ludwing, Eloísa Martín, Juan Meca, Museo Arqueológico de Granada, Manolo Oballa, J.A. Palma, Concha Pasarín, Antonio Pavón, Juan Antonio Peinado, Javier Pérez González, Antonio Pérez Martínez, Nela Pliego, Beatriz Poncela, Manuel Prados Sánchez, Juan Carlos Rescalvo, Feli Romero, Pepa Rubio, Julián Ruesga, Gonzalo Sáenz de Santa María Poullet (pOLLO), José Ángel Toirac, Micaela Villa y Mar Villaespesa

Edición de textos e imágenes
Antonio Collados
Alicia Pinteño
Joaquín Vázquez
Mar Villaespesa

Impresión
Copias Gami
Impreso en España

Depósito Legal: GR 2061-2013
ISBN: 978-84-941433-1-1

Imágenes de cubiertas: *Introducción en Byars*, 1992. Fotos Mar Villaespesa

....

BENLLOCH, Miguel. *Acaeció en Granada.* Granada: TRN-Laboratorio artístico transfronterizo, 2013

ciengramos.com
hola@ciengramos.com

ciengramos es un proyecto editorial vinculado a TRN.

Su objetivo fundamental es tratar de investigar, editar y publicar experiencias culturales de la ciudad de Granada que no hayan sido lo suficientemente difundidas -o no hayan encontrado una plataforma adecuada para su comunicación- y consideremos relevantes para pensar nuestro presente social, político y cultural.

ciengramos es un proyecto editorial independiente sin ánimo de lucro.

Dirección editorial: Antonio Collados
Diseño y producción editorial: Patricia Garzón-patriciagarzon.com



hola@ciengramos.com
www.ciengramos.com



9 788494 143311